

---

**Kleine Reihe 62**

---

KASAI Akira

Tanz der Zukunft – Kapitel I



Aus dem Japanischen von  
Daniel Yamada

---

**Mori-Ôgai-Gedenkstätte der Humboldt-Universität zu Berlin**

---

Kleine Reihe  
Herausgegeben für die Mori-Ôgai-Gedenkstätte  
der Humboldt-Universität zu Berlin  
von Klaus Kracht

Die Kleine Reihe nimmt überwiegend Übersetzungen auf, die in Lehrveranstaltungen der Humboldt-Japanologie begonnen wurden. Sie soll Interessierten einen Einblick in die entstehenden Arbeiten geben und Studierenden die Möglichkeit bieten, ihre Entwürfe einer breiteren Leserschaft vorzustellen. Im Sinne des vielseitigen Übersetzers, Autors, Literaturkritikers und Arztes Mori Rintarô (Ôgai) werden Texte aller Genres veröffentlicht, die noch nicht in deutscher Fassung vorliegen. Neben Übersetzungen finden sich auch Materialien, die einen Bezug zu Moris Leben und Werk und zur Arbeit der Mori-Ôgai-Gedenkstätte haben.

Band 62 entstand unter der Mithilfe von ARAI Shōya, KIMURA Yūsuke,  
SASSA Tomonori, WATANABE Akiko, Tokyo, und Brigitte RAPSKI, Berlin.  
Die Veröffentlichung der Fotos erfolgt mit freundlicher Erlaubnis von  
KASAI Akira.

© Daniel Yamada & Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2015  
Mori-Ôgai-Gedenkstätte, Luisenstraße 39, 10117 Berlin

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung der Mori-Ôgai-Gedenkstätte unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Vervielfältigung und Verarbeitung: Druckerei der Humboldt-Universität zu Berlin

ISSN 1435-0351

KASAI Akira

Tanz der Zukunft

Kapitel I

Aus dem Japanischen von  
Daniel Yamada

Japanischer Titel: 未来の舞踊 (*Mirai no buyô*) ダンスワーク舎  
Dansuwâku Sha

Umschlagbild: „Danse Double“ von Kasai Chikaishi, 1997

2015

Mori-Ôgai-Gedenkstätte der Humboldt-Universität zu Berlin

## はじめに

やはり、二十年という歳月は、長い。この「未来の舞踊」という文章を長谷川六さんから頼まれて、一ヶ月程で書き上げたと思う。当時私はドイツに留学していたが、日本に一時帰国しているさなか、久々にたたみの上に正座しながら、小さな机でこれを書いていたのを思い起こす。いつ書き終えたのかと思い、最後のページの日付を見ると、奇しくも、二十年前の「今日」、つまり一九八三年十二月二十六日なのである。書き上げてすぐに女史に手渡した。けれども、その後、この原稿は彼女の資料室で、ずっと眠り続けたのである。その経緯は編集者あとがきに記されているとうりであろう。しかし、今年の夏、突然にこれを出したので校正してほしいと彼女からたのまれた時、私は心中ほんとうに当惑した。正直いって今、直視できるシロモノではないのだ。そもそも二十年前に「ハキダシタモノ」を「自分が書いたもの」としては今とても読めない。それは書かれた内容ではなく、内容の表し方が、とても今の自分にはズレているのだ。以前短い期間だったが夢日記というのをつけていたことがあって、夢を見たら、夜中でもすぐに起きて、もうろうとした意識でメモを取ってまた眠る。起きた時には夢をほとんど忘れていたので、その夢日記を昼間読むと、へえーっと、自分の無意識の心の中を他人のようになぞきこんだような気がする。この「未来の舞踊」はもちろん醒めた意識で書かれたものにはちがいないが、今読む

## Zum Beginn

In der Tat, zwanzig Jahre sind eine lange Zeit. Damals wurde [ich]<sup>1</sup> von Hasegawa Roku gebeten, den Artikel „Tanz der Zukunft“ *Mirai no buyō*<sup>2</sup> zu schreiben und verfasste ihn, denke [ich]<sup>3</sup>, innerhalb eines Monats. Zu dieser Zeit hielt ich mich zu Studienzwecken in Deutschland auf, kehrte jedoch vorübergehend nach Japan zurück. [Ich] erinnere [mich], ihn auf der Tatami-Matte kniend an dem kleinen Schreibtisch niedergeschrieben zu haben. Wann schloss [ich] den Artikel ab? Sehe [ich] [mir] das Datum der letzten Seite an, war es seltsamerweise *heute* vor zwanzig Jahren, am 26. Dezember 1983. Nachdem [ich] fertig war, überreichte [ich] Roku sogleich das Manuskript. Danach aber schlummerte es lange in ihrem Bücherzimmer. Die näheren Einzelheiten verhalten sich wie im Nachwort beschrieben. Nun, als [ich] von ihr im Sommer dieses Jahres überraschend gebeten wurde, es Korrektur zu lesen, da sie es herausbringen wollte, war [ich] in ziemlicher Verlegenheit. Ehrlich gesagt, [ich] konnte das Zeug nicht mehr sehen. Denn was [ich] da vor zwanzig Jahren *ausgespuckt*<sup>4</sup> hatte, war mir *gänzlich fremd* geworden! Nicht der Inhalt, sondern die Ausdrucksweise wich von [meinem] heutigen Selbst stark ab. Früher hatte [ich] eine Weile die Angewohnheit, ein Traum-Tagebuch zu führen. Hatte [ich] einen Traum, stand [ich] selbst mitten in der Nacht auf, machte in nebelhaftem Bewusstsein Notizen und legte [mich] wieder schlafen. Wenn [ich] aufwachte, hatte [ich] den Traum fast vollständig vergessen. Las [ich] so um die Mittagszeit [mein] Traum-Tagebuch, war es, als blickte [ich] wie ein Fremder in [mein] unbewusstes Inneres. Ohne jeden Zweifel wurde „Tanz der Zukunft“ in wachem Bewusstsein verfasst. Doch wenn [ich] [die Aufsätze] jetzt lese,

---

1 Obwohl es dem Japanischen an Variabilität von Ausdrücken zur Bezeichnung der ersten Person nicht mangelt, findet sich das Phänomen der Zurückhaltung des Ich. Um einen Eindruck zu gewinnen, in welchem Ausmaß das Deutsche im Vergleich zum Japanischen Pronomina heranzieht (zu berücksichtigen ist auch, dass das Japanische keine verbalen Endungen zur Bezeichnung der ersten, zweiten oder dritten Person kennt), zeige ich auf der ersten Seite des Texts die Ergänzungen an.

2 „Der Tanz der Zukunft“. Mit diesem Titel versah Isadora DUNCAN (1877-1927) ihre Berliner Vorlesung aus dem Jahr 1903, ein Manifest, in dem sie ihren Forderungen an den Modernen Tanz Sprache verlieh. Kasai wurde stark von Duncan inspiriert.

3 Im Japanischen werden zur Vermeidung apodiktischer Aussagen oftmals Sätze mit „denke [ich]“, „es wird so gedacht / so könnte es sein“ usw. beendet. Obschon im Original vorhanden, werden diese Ergänzungen, da stilistisch dem Deutschen nicht zuträglich, nicht weiter übertragen bzw. angezeigt.

4 ハキダシタモノ今とても読めない. Das Verb 吐き出す *hakidasu* bedeutet „ausspucken“, „sich übergeben“. Das Verb wurde in Katakana festgehalten und durch diesen Schriftwechsel umgangssprachlicher, informeller angezeigt: „Das, was ich [damals] von mir gegeben hatte, konnte ich gar nicht mehr lesen.“



と、その書かれた細部の内容や考えよりも、この文章を書いているスタイルというのか、気分というのか、気取り方というのか、まあそういうものに、気はすかしいというより、自分ながら怒りすら覚える。そこで校正している時、文章に手を入れはじめたら、恐らく、全部書き変えなければ気がすまなくなるに決まっているので、今、直すべきところはたくさんあるが、文章はどこも直さなかった。だから、この「未来の舞踊」を手にとった読者にとってずうずうしい言い方をさせてもらえば、「カサイアキラの二十年前のドキュメント」として読んでいただければ実に幸いです。

カサイアキラにとって神秘的な概念というのは、自分の身体性の闇を明るみに出す、ひとつのレトリックではある。しかしそれを可能にするものは他にも無数にあるのだ。舞踊そのものだって、それを身体言語と考えれば、身体性の闇を明るみに出して来るひとつのレトリックである。私は一九八〇年から一九九四年までの十四年間ダンスおよびダンスの舞台活動を行なわなかったのですが、この文章はダンスからは最も遠い場所にある時書かれたものであると同時に、母国語である日本語からも離れていた時期で、馬鹿みたいにドイツ語でモノを考えていた時期でもある。「未来の舞踊」の文章もそんなわけで、やたら翻訳調で「何気取ってんの」という文で、神秘学的概念や観念論的概念が論理の飛躍と共に、独断的に使用されています。まあ自己弁護はこれくらいにしておきます。

2003年12月26日

笠井 叡

sind es weniger die niedergeschriebenen inhaltlichen Details oder Gedanken, sondern eher der Stil, die Atmosphäre, die Aufmachung und Ähnliches, derentwegen ich mich zwar nicht geniere, die mich aber doch etwas irritieren. Bei der Korrektur war mir bewusst, dass ich es bedauern würde, die Aufsätze nicht ganz neu geschrieben zu haben. Es gibt heute noch viele Stellen, die umgeschrieben werden sollten. Ich habe jedoch keine korrigiert. Daher wäre es mir eine Freude, wenn der geneigte Leser, der „Tanz der Zukunft“ zur Hand nimmt, mir meine kühne<sup>5</sup> Ausdrucksweise nachsähe und diesen Text als „Dokument des Akira Kasai vor zwanzig Jahren“ läse.

Für *Akira Kasai*<sup>6</sup> sind mystische Begriffe ein rhetorisches Mittel, um die im Dunkel liegende [verborgene], eigene Körperlichkeit ans Licht zu bringen. Um dies möglich zu machen, gibt es überdies zahllose Wege. Tanz ist an und für sich, als Körpersprache gedacht, eine eigene Rhetorik, um das im Dunkel [Verborgene] der Körperlichkeit ans Licht zu bringen. Da ich vierzehn Jahre lang, von 1980 bis 1994, weder Tanz noch sonstige Bühnenaktivitäten betrieb, entstanden die Texte zu einer Zeit, als ich davon sehr weit entfernt war. In dieser Periode war ich ebenso weit von meiner Muttersprache Japanisch entfernt. Damals dachte ich auch in seltsamem Deutsch über Dinge nach<sup>7</sup>. Aus dem Grund mag der Stil des Aufsatzes „Tanz der Zukunft“ leicht einer Übersetzung gleichen. Begriffe der Mystik und des Idealismus wurden logisch sprunghaft und eigensinnig verwendet. Nun, so viel zu meiner Rechtfertigung.

26. Dezember 2003

Kasai Akira

5 ずうずうしい言い方. Das „Große Wörterbuch der Landessprache Japans“ 日本国語大辞典 (*Nihon kokugo daijiten*, NKDJ): 厚かましい、図太い *atsukamashii, zubutoi*. „vorlaute“, „freche“, „dreiste“ Ausdrucksweise.

6 An dieser Stelle zeigt sich eine interessante Möglichkeit des Japanischen: Stilistische Nuancierung wird erreicht, indem ein Schriftsystem durch ein anderes ersetzt wird. Der Autor hielt hier seinen Namen in der Schreibweise Katakana カタカナ fest, anstatt die seinem Familiennamen eigenen chinesischen Schriftzeichen zu verwenden (zusammengesetzt aus den Zeichen 笠 *kasa* „Schirmhut“, 井 *i* „Brunnen“, und seinem persönlichen Namen 叡 *akira* „Helligkeit“, „Licht“). Katakana dienen heute primär der Transkription von Fremdwörtern, ausländischen Wörtern und Eigennamen sowie Tier- und Pflanzennamen, auch dazu, um eine umgangssprachliche Nuancierung zu erreichen. Kasai wählte wohl diese Schreibweise, um sich als Künstler und Schriftsteller zu akzentuieren. Zur Entwicklung der japanischen Schrift siehe die Einleitung bei Bruno LEWIN: *Abriß der japanischen Grammatik auf der Grundlage der klassischen Schriftsprache*, Wiesbaden: Harrasowitz-Verlag, 1959 (1. Aufl., hier: 5. Aufl., S.1-15).

7 馬鹿みたいにドイツ語でモノを考えていた時期でもある. NKDJ: 馬鹿 *baka*: 知能が劣り愚かなこと („ungenügende, schwache Intelligenz“). Hier: „Es war eine Zeit, in der ich aberwitzig (häufig; wie verrückt) in Deutsch über Dinge nachdachte.“

おお、未来の踊り手は、今来る。新しい女性の肉体に宿る、自由な魂よ。過去にあった  
いかなる女性にも増して、栄光ある女性よ。エジプトの女性より、ギリシアの女性より、  
古代イタリアの女性より、過去のすべての女性よりも、もっと美しい―最も自由な肉体  
に宿る最高の知性よ！

イサドラ・ダンカン

(小倉重夫訳)



Oh, [die] Tänzer[in] der Zukunft, nun kommt [sie]. Im Leib einer neuen Frau wohnt sie, [ihre] freie Seele! Eine Frau, leuchtender als alle Frauen der Vergangenheit! Noch schöner als ägyptische Frauen, als griechische Frauen, als italienische Frauen, als alle Frauen der Vergangenheit – höchste Intelligenz im freiesten Leib.<sup>8</sup>

Isadora Duncan

OGURA Shigeo (Übersetzung)

---

8 Zum Vergleich die deutsche Übersetzung von Karl Federn in Isadora DUNCAN: *Der Tanz der Zukunft: Eine Vorlesung*. Übersetzt und eingeleitet von Karl FEDERN, Leipzig: Diederichs 1903: S. 45-46: „Ja, sie sie wird kommen, die Tänzerin der Zukunft, sie wird kommen als der freie Geist, der in dem Leibe des freien Weibes der Zukunft wohnen wird. Sie wird herrlicher sein, als irgend ein Weib, das gelebt hat; schöner als die Ägypterin, als die Griechin, als die Italienerin der Frühzeit, als alle Frauen vergangener Jahrhunderte! Ihr Kennzeichen wird sein: der höchste Geist in dem freiesten Körper!“



Abb. 1-4: Ôno Kazuo in „La Argentina“ (1977)



Abb. 2

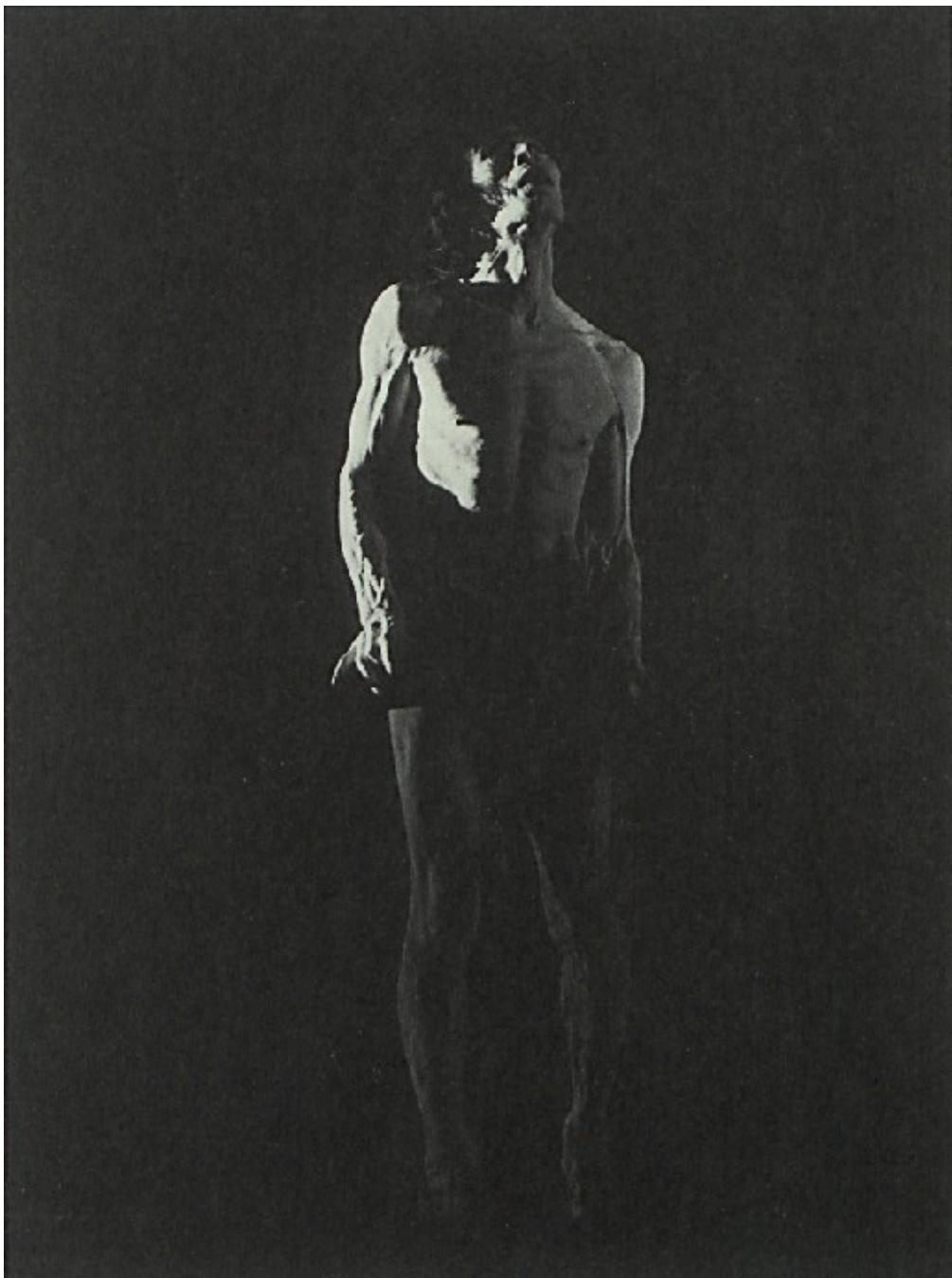


Abb. 3



Abb. 4



## 大野一雄との出会い

私とキリスト教的なるものとの出会いは、かなりの幼少時にまで遡る。父と母がプロテスタントだったので、自分の意志からではないが、キリスト教会に通うようになっていたからである。教会の集会や礼拝そのものには、ほとんど神的なものを感じることができなかった。ただ聖歌の響きの中、あるいはキリストの聖誕劇や牧師の儀式的動作や言語の響きの中に、宗教的感動を有することがあった。たとえば、礼拝の最後に、牧師が片手を儀礼的に掲げながら、「父と子と聖霊の御名において……」という句を唱える時だけは、いつもきまつてある種の感動を受け取ることができた。また、あるクリスマスの聖誕劇の時、からっぽの舞台にむかつて、幕で見えないところからひとりの女性の教師が男性的な声を響かせながら、「いと高きところ栄光神にあれ！地には平和、主の喜び給う人にあれ！」の句を唱えるのを聴いて、驚愕をおぼえた。それとまったく同質の驚きを、ある映画の一場面の中でのバック・ミュージックとして歌われたボーイソプラノを聴いた時にもおぼえたことがあるが、いずれにせよ、私において、キリスト

## Begegnung mit Ôno Kazuo<sup>9</sup>

Meine Begegnung mit *christlichen Dingen* geht bis in meine Kindheitstage zurück. Da Vater und Mutter Protestanten waren, kam ich, ohne dass es meine Absicht gewesen wäre, mit der christlichen Gemeinschaft in Berührung. Bei kirchlichen Versammlungen und Andachten selbst konnte ich kaum Göttliches empfinden. Jedoch kam es zuweilen vor, dass ich, inmitten hymnischer Klänge, bei Theateraufführungen zur Geburt Jesu, bei den feierlich-rituellen Bewegungen des Pastors, inmitten der Klangfarben seiner Worte, von religiöser Rührung ergriffen wurde. Während beispielsweise am Ende einer Andacht der Pastor, dem Ritus entsprechend, seinen Arm hob und den Passus „Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes...“ rezitierte, konnte ich gewiss jene Art von Rührung empfinden. Und als ich zur Zeit der weihnachtlichen Aufführungen zur Geburt des Heiligen / Weisen vor der leeren Bühne stand und die Pastorin an einem Ort, den man wegen der Vorhänge nicht einsehen konnte, ihre männlich-tiefe Stimme erklingen ließ und ich die vorgetragene Phrase „Ehre sei Gott in der Höhe! Friede auf Erden sei den Menschen, an welchen der Herr Freude hat“<sup>10</sup>

---

9 Ôno Kazuo wurde 1906 in Hakodate auf Hokkaidô geboren und wuchs in einer Fischerfamilie auf. Der begeisterte Leichtathlet unterrichtete zunächst als Sportlehrer an einer christlichen Oberschule. Gastspiele u. a. von Harald KREUTZBERG (1902-68) und „La Argentina“ (Antonia MERCÉ Y LUQUE, 1890-1936) inspirierten ihn, das Tanzen zu beginnen. Er erhielt anfänglich Unterricht bei ISHII Baku 石井 漠 (1886-1962) und EGUCHI Takaya 江口 隆哉 (1900-1977), die in Dresden bei Mary WIGMAN deutschen Ausdruckstanz studiert hatten. Beide gelten als Wegbereiter des Modernen Tanzes in Japan. Während der Kriegsjahre wurde Ôno einberufen und diente neun Jahre lang als Soldat, u. a. in China und Neu Guinea. Das Solo „Jellyfish Dance“ aus dem Jahr 1949 entstand in engem Zusammenhang mit seinen Erlebnissen während des Krieges. Nach Kriegsende unternahm er gemeinsame tänzerische Aktivitäten u. a. mit seinem Sohn Yoshito, HUIKATA Tatsumi und KASAI Akira. Diese Künstler suchten, den heftigen Transformationen der Kriegs- und Nachkriegszeit ausgesetzt, nach einer körperlichen, protesthaften Ausdrucksmöglichkeit ihres Daseins. Dabei nahmen sie eklektisch Themen von Lautréamont, Genet, Bataille oder de Sade in ihre Choreografien auf und vermengten diese mit ihren leidvollen Erfahrungen der Kriegsjahre. Dazu fanden sie für die Entbehrungen und Härte bäuerlichen Lebens der Tôhoku-Region tänzerischen Ausdruck und wechselten zwischen den Geschlechtern, Epochen und Kulturen. Sie suchten nicht nur Darstellungen „ursprünglicher“ und japanischer Lebensweisen zu kreieren, sondern trachteten auch danach, die Evolution der Menschheit, das Leben und Sterben des Menschen und seine individuelle Verortung im Kosmos zu vollziehen. An dieser Stelle sei auf Kasais Annäherung an die Sâmkyô-Philosophie hingewiesen. Dabei wendeten sie sich von heimischer Tradition und westlicher Tanzästhetik ebenso ab, wie sie diese fragmentarisch, mitunter karikierend, einsetzten. Ônos Stücke (z.B. „Meine Mutter“, „La Argentina“ oder „Wasserlilien“) fanden auf den internationalen Tanzfestivals von Paris bis São Paulo großen Anklang. Choreografen, Fotografen, Schriftsteller, Maler, Modedesigner, Theater- und Filmregisseure wurden und werden bis heute vom Euvre der Butôtänzer inspiriert. Ôno starb 2010 im Alter von 103 Jahren. Das an seinen Sohn Yoshito übergegangene „Ôno Kazuo Tanzinstitut“ steht weiterhin als Anlaufstelle für die lokale Tanzszene und Gasttänzer aus aller Welt offen. Die Universität von Bologna unterhält seit 2001 das „Archivio Kazuo Ohno“. Eine Chronologie der öffentlichen Aufführungen findet sich u. a. in John BARRET: *Kazuo Ohno and Yoshito Ohno. From Without and Within*, Connecticut: Wesleyan University Press 2004 (S. 315-23).

10 Gloria in excelsis Deo. Der Hymnus ist Bestandteil christlicher, gottesdienstlicher Liturgie. Die hier angeführte Übersetzung stammt aus der Zürcher Bibel.

教的なるものとの出会いは、いつも儀式的、演劇的要素と結合していた。

私は十三、四才の頃、教会から離れた。その頃、「エロスとアガペー」という文章を書いた記憶がある。当時、私の情熱は演劇的行為へ強く向かっていた。それは少しずつ、総合演劇のような形に、自分の内部だけで発展して行っただが、それは詩と音楽と建築と舞踊が、ひとつの有機的な結合をなす時、はじめて可能になるものであった。それはまだ、夢想の領域以上に出ることはなく、それ故、そのような理念に対する現実的な行為はまったくなかった。高校を卒業して、大学へ入学する間の二年間、江口隆哉氏のもとでモダン・ダンスを稽古し、大田順造氏のもとで、ヨーガを、また千葉昭則氏のところとで古典バレエの基礎を学んだ。一九六三年の春、初めて大野一雄氏と出会い、それから三年間、氏から個人的な稽古を受けた。その頃の大野一雄氏の稽古は、徹底的に個人が個人の内面に向かいあう稽古であり、さまざまな絵画的、詩的イマジネーションから導き出される内的な動きを、外的空間に対して極大限に、あるいは極少限に展開させる魂的技術の修練であった。稽古場には絵画雑誌「みづゑ」が山と積みまれ、その中からルドン、ボッシュ、クレー等が、あるいはヨーロッパ中世の幻想画が任意にえらばれ、それらのイメージをもとに内的動きが導き出され、氏は即興的に動いている人間に外側からさまざまな詩的な言葉を与えた。



vernahm, wurde ich einer tiefen Betroffenheit gewahr. Ich erinnere mich auch an ein ganz ähnliches Erstaunen, als ich an einer Stelle eines Films Hintergrundmusik (*backmusic*), von einem Knabensopran (*boy soprano*) gesungen, hörte. Jedenfalls waren für mich die Begegnungen mit christlichen Dingen immer mit zeremonienhaften, theatralen Elementen verbunden.

Als ich dreizehn, vierzehn Jahre alt war, entfernte ich mich von der Kirche. Ich erinnere mich, zu jener Zeit den Aufsatz „Eros und Agape“ geschrieben zu haben. Damals richtete sich meine Leidenschaft stark auf theatrale Handlungen. [Diese Leidenschaft] entwickelte sich allmählich, jedoch vorerst bloß in meinem Inneren, hin zu einer Möglichkeit, Poesie, Musik, Architektur und Tanz zu einem organischen Zusammenschluss, einer Art Gesamtkunstwerk, zu verbinden. Dies ging aber zunächst nicht über die Sphäre reiner Visionen hinaus, und infolgedessen kam es hinsichtlich dieser Ideen noch nicht zu konkreten Handlungen. Nachdem ich das Gymnasium absolviert hatte, studierte ich vor Eintritt in die Universität zwei Jahre lang unter Eguchi Takaya<sup>11</sup> Modernen Tanz (*modern dance*), Yoga unter Ôta Junzô und die Grundlagen des klassischen Tanzes bei Chiba Akinori. Im Frühling des Jahres 1963 begegnete ich Ôno Kazuo zum ersten Mal und erhielt von ihm drei Jahre lang Privatunterricht. Der damalige Unterricht Ônos war einer, in dem ein Individuum seinem Innersten gegenüberstand. Eine Schulung beseelter Kunst, bei welcher aus unterschiedlicher malerisch-lyrischer Phantasie (*imagination*) abgeleitete innere Regungen mal ins Maximale, mal ins Minimale in den Außenraum entfaltet wurden. Im Übungszimmer waren Berge von Kunstkatalogen (*Mizue*<sup>12</sup>) angehäuft, darunter welche von Rodin, Bosch und Klee oder zur europäisch-mittelalterlichen und fantastischen Malerei. Hieraus wurden spontan welche ausgewählt, auf Grundlage dieser Bilder (*image*) innere Bewegungen erzielt, und Ôno ließ der sich in Bewegung begriffenen, improvisierenden Person von außen her poetische Ausdrücke zuteilwerden.

---

11 EGUCHI Takaya 江口隆哉 (1900-77) studierte u. a. bei Mary WIGMAN in Dresden (1931-33). Er wurde ebenso von dem Komponisten und Musikpädagogen Émile JAQUES-DALCROZE (1865-1950) und dessen rhythmischer Gymnastik stark beeinflusst und später Ôno Kazuos Lehrer. Eguchi trug wesentlich zur Aufnahme des Tanzunterrichts an öffentlichen Schulen bei (zu Eguchi siehe SONDRA FRALEIGH und TAMAH NAKAMURA: *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, New York, London: Routledge 2006, S. 9, 14, 20, 149).

12 Eine erstmals 1905 von dem Aquarellmaler ÔSHITA Tôjirô 大下藤次郎 (1870-1911) publizierte Fachzeitschrift für Bildende Künste. Die zum Teil kostbar gefertigten Bände waren zeitweise von hoher meinungsbildender Bedeutung.

氏のイメージは、しばしば悪魔的なものと結合していた。けれども、氏においてはそうした要素は、「美」を成立させる要素として、動きの中で追求されたものではなかった。また、大野一雄氏は内面の悪魔的存在を、人生論風に表現することによって、舞台上の行為を成立させていたのでもなかった。彼がしばしば、「自分は悪徳の限りを尽くした。」と述懐する時も、彼は悪を克服すべき対象と看做していたのではなく、ただ内面の悪を表現の対象として、意識の表面に浮上させる時の「悪を見つめるまなざし」そのものを自己に問いつめていた。―そのような仕方では彼は悪魔的なものを、舞踊に結合させていた。人間の芸術的創造はさまざまな領域を有し、そこにおいて、建築、彫刻、絵画、文学、舞踊等の固有の芸術は、同時に固有の存在性を担っている。空間的ひろがりの中で実現される建築と、時間的ひろがりの中で実現される音楽との間には、その表現衝動の中に、本質的な相違が存在する。それにもかかわらず、あらゆる芸術的創造の前提としての「人間の行為」という共通分母と「オブジェ」という概念から、芸術的創造を眺めるならば、たとえば、今日絵画と音楽と舞踊の間に明瞭な一線を画することは困難であると同時に、そこにおいては当然、「絵画」、「音楽」、「舞踊」という概念自体が大きく変化している。しかしながら大野一雄氏は、そのような次元において、旧来からの舞踊の概念を転倒させたとは言い得ないだろう。むしろ彼の舞台に漲る雰囲気の中には、どこ



Seine eigenen Darbietungen (*images*) waren häufig mit etwas Dämonenhaftem verbunden. Doch dieses ihm innewohnende Element wurde in seinen Bewegungen nicht als eines verfolgt, welches „Schönheit“ entstehen lassen sollte. Ôno Kazuo brachte seine innere, dämonenhafte Existenz nicht durch eine Art Ausdruck einer Lebensphilosophie in seinen Darbietungen hervor. Auch wenn er manchmal aus seinem Gedächtnis rief: „Ich habe mich grenzenlos meinem Laster hingegeben“, betrachtete er dieses Übel nicht als etwas, das zu überwinden gewesen wäre, sondern nahm sein inneres Übel bloß zum Gegenstand des Ausdrucks und fragte unaufhörlich nach einem an der Bewusstseinsoberfläche auftauchenden „Blick, der dieses Übel entdeckt“ – auf diese Weise bewirkte er im Tanz eine Verbindung mit dem Diabolischen. Künstlerische Schöpfungen des Menschen nehmen verschiedene Bereiche ein. Das Charakteristische in der Architektur, Bildhauerei, Malerei, Literatur und in der Tanzkunst ist, dass sie alle gleichzeitig und auf eigentümliche Weise das Wesen unserer Existenz tragen. Zwischen der räumlichen Ausdehnung in der Architektur und der zeitlichen Ausdehnung in der Musik, in diesem Drängen nach Ausdruck existieren wesentliche Unterschiede. Ungeachtet dessen aber gilt als Voraussetzung und gemeinsamer Nenner aller künstlerischen Schöpfungen „die menschliche *Handlung*“. Betrachtet man Kunstschöpfungen am Begriff des „objet“<sup>13</sup>, fällt es nicht leicht, zwischen heutiger Malerei, Musik und Tanz eine klare Grenze zu ziehen, da sich Begriffe wie „Malerei“, „Musik“ und „Tanz“ an sich mit der Zeit natürlich stark verändern. Man kann jedoch nicht sagen, dass Ôno Kazuo in solchen Dimensionen das Konzept eines aus alten Zeiten kommenden Tanzes hinter sich ließe. Eher schwingt von irgendwo her in der von ihm erfüllten Bühnenatmosphäre sogar ein klassischer Duft mit.

---

13 Begriff des dadaistisch-surrealistischen Kunstverständnisses.

か古典的な薫香さえ漂っていた。ただ、彼は従来のモダン・ダンスにおける運動性を、過剰な文学的、絵画的イマジネーションによって徹底的に破壊した。人間の内面の悪を人間の「自我」との関連において表現するものが「文学」であるとするならば、従来の舞踊が強く音楽と結合していたのに対し、彼において舞踊は文学、あるいは絵画と結合していた。

彼の舞踊の方法は、音楽性に結合しようとする舞踊衝動、あるいは直接的な生命のリズムや内的衝動と結合しようとする人間の肉体に、「鉄の枷<sup>かせ</sup>」を嵌めることに始まる。そうすることによって、即物的世界に追放された人間は、その制限された状況の中から、真に舞踊的肉体に結合すべき本来のイマジネーションの根源を見出すのである。それにもかかわらず、大野一雄氏のイマジネーションは決して超越的、あるいは集合的元型としてのそれではなく、どこまでも個人的範疇のものである。このことは、イマジネーション自体が、主観的なものである限り、当然なことであるが、それは、彼が舞踊においてはじめ「即物性」という客観性を導入したにもかかわらず、イメージという主観性の背後に存在しているところのイデア的世界を予感しつつ、その世界に全身で没入することはしなかった、という意味である。彼は舞踊的行為において、このイデア的な抽象世界と具象世界の間を常に揺れ動きながら、その舵を個人的範疇の内でのみ確認される

Was er indessen tat, war, die bisherige, dem Modernen Tanz (*modern dance*) zugeschriebene Körperlichkeit durch einen Überschuss an literarischer und malerischer Imagination (*imagination*) vollkommen zu zerschlagen. Nimmt man „Literatur“ als Ausdruck der Verbindung vom inneren Übel des Menschen mit des Menschen „Ego“ an, dann wäre im Gegensatz zum herkömmlichen Tanz, der stark mit Musik verbunden war, Ônos Tanz einer, der mit Literatur beziehungsweise Malerei verknüpft ist.

Seine Methode setzt an, tänzerischen Impulsen, die sich mit Musikalität verbinden wollen, oder den unmittelbaren Rhythmen (*rhythm*) des Lebens und inneren Impulsen, die sich mit dem menschlichen Körper verbinden wollen, „Eisenketten“ anzulegen. So entdeckt wahrhaftig der in die materielle Welt verbannte Mensch die Quelle *ursprünglicher* Imagination, die sich mit dem tänzerischen Körper verbinden muss. Ôno Kazuos Imagination ist gewiss nicht transzendental oder am kollektiven Unterbewusstsein angesiedelt, sondern in jeder Hinsicht individuell. Das bedeutet, ungeachtet dessen, dass Ôno Kazuo dem Tanz erstmals „sachliche“ *Objektivität* einbrachte und dass Imagination naheliegenderweise an sich subjektiv empfunden wird und man im Hintergrund dieser subjektiven Bilderwelten eine ideenhafte Welt ahnt, dass man aber nicht in diese Welt versinkt.

イマジネーションの世界へ向けて行った。大野一雄氏は舞踊の中に、「超越」という概念をもちこまなかったのである。彼は舞踊において、大野一雄個人を超越したのではなく、さらに「大野一雄そのもの」になっていった。彼は真摯なキリスト者ではあるが、彼は自分の芸術的行為と宗教的生活を、決して直接的な方法で結合しようとはしなかった。それを深いところで結びあわせているのは、彼がその「悪を見つめるまなざし」で同時にキリストを見つめていたということによるのである。ただ彼はこの「水銀の眼」を如何にして獲得するのかという問題性を、舞踊の方法論の中へ組み入れようとは欲しなかっただけのことである。

Während er sich in seinen Darbietungen stets zwischen idealer, abstrakter Welt und konkreter Welt hin- und herbewegte, steuerte er bloß in einem individuellen Ausmaß einer die Welt der Imagination verifizierenden Richtung zu. Ôno Kazuo hat in seinen Tanz den Begriff „Transzendenz“ nicht eingebracht. Er transzendierte nicht das Individuum Ôno Kazuo, vielmehr wurde er „Ôno Kazuo selbst“. Er war wohl ein ernsthafter Christ, hat aber gewiss nicht versucht, sein eigenes künstlerisches Handeln unmittelbar mit religiösem Leben zu verbinden. Dass er [Kunst und Religion] im tieferen Sinne miteinander verband, rührte daher, dass er durch seinen „Blick, der das Übel entdeckt“ gleichzeitig Jesus Christus entdeckte. Die Problematik indessen, wie er diesen „quecksilbrigen Blick“<sup>14</sup> erreichte, wollte er nicht in seine Methodologie des Tanzes aufnehmen.

---

14 水銀の眼 *suigin no me*. Hijikata Tatsumi choreographierte 1960 ein Solo für Ôno Kazuo, basierend auf Jean Genets *Notre Dames des Fleurs*. In Kasais Fotoband „Milchstraßen-Revolution“ findet sich ein Eintrag, in dem Hijikata Tatsumi Ôno Kazuo in der Rolle der „Divine“, der sterbenden männlichen Prostituierten, mit „quecksilbrigem Blick“ beschreibt. Siehe HIJIKATA Tatsumi in: KASAI Akira 笠井 勲. *Ginga kakumei* 銀河革命 („Milchstraßen-Revolution“), Gendai Shichô Sha 現代思潮社 2004.



## 儀 儀

一九六三年の十月、有楽町の朝日講堂において、「儀儀」という会が催された。この会において、私は大野一雄氏とのデュエットによる三十分程の作品を創った。この作品は、私の処女作品である。当時、私の関心は第一に、舞踊を自分の人生から徹底的に反自然的に分離すること、すなわち舞踊における「美」それ自身の成立する過程を、完全に観念論的に構築することであった。舞踊という行為、それは人間という有機体を純粹に「素材」にすることによってのみ成立し得る。これは芸術における「素材」としては最高のものである。舞踊において、人間の生命と意志と感情と思考は、舞踊を性格づけるものではなくて、「素材」にならなければならない。換言すれば、舞踊とは人間のさまざまな「意識」を道具として用いることにある。舞踊における「美」の問題を、ただ観念論的にのみ構築するという当時の私の志向性は、この舞踊における「意識の素材化」から導かれる必然的な結果であった。

しかし、私はこの「儀儀」の会において、美の問題を、「意識の素材化」の観点から導

## Opferzeremonie

Im Oktober 1963 wurde in der Asahi-Halle von Yûrakuchô<sup>15</sup> eine Veranstaltung unter dem Titel „Opferzeremonie“ abgehalten. Hierfür kreierte ich ein Duett mit Ôno Kazuo, ein dreißigminütiges Stück. Es war mein Erstlingswerk. In dieser Zeit hatte ich vor allem das Interesse, den Tanz grundlegend und auf unnatürliche Weise von meinem Leben zu trennen, d. h. den Prozess der Entstehung von „Schönheit“ an sich im Tanz gänzlich *idealistisch* zu konstruieren. Eine Tanzhandlung kann nur entstehen, wenn man den Organismus namens Mensch rein [und unverfälscht] zum „Stoff“ macht. Sie ist in der Kunst als Stoff das Höchste. Nicht das Leben des Menschen, sein Wille, seine Empfindungen und seine Gedanken bilden das Wesen des Tanzes; [der ganze Mensch] muss zum „Stoff“ werden. Er gebraucht das mannigfaltige menschliche „Bewusstsein“ *als Werkzeug*. Meine damalige Neigung, das Thema der „Schönheit“ im Tanz bloß idealistisch zu konzipieren, war ein notwendiges Resultat, welches sich mir aus der „Verstofflichung des Bewusstseins“ im Tanze erschlossen hatte.

Aber bei der Veranstaltung von „Opferzeremonie“ konnte ich ein Werk, das versucht, das Problem der Schönheit vom Blickpunkt der „Verstofflichung des Bewusstseins“ herzuleiten, nicht verwirklichen.

---

15 Veranstaltungsort mit Galerie- und Theaterbetrieb im Tokyoter Stadtbezirk Chiyoda 千代田区.

き出そうとする作業を、実現することはできなかった。何故なら、その問題は、現実にはイマジネーションの世界における「互いに対立し合うものの結合」という問題性におきかえられていたからである。この作品の中では生成して行くものと、凋落、衰微して行くものの、あるいは生と死の結合のみがイメージの中で追求された。それ故、生成のプロセスは、死体焼場の轟音の中において体験され、生と死の境界線上にのみ花々は咲き、そこで揺籃<sup>ゆりかご</sup>は同時に棺であり、それが舞台上では初老の大野一雄氏と当時十代の終わりであった私とのデュエットとして作舞されたのである。音楽には、J・S・バッハの前奏曲「おお人よ、汝の大いなる罪に泣け」が用いられ、あとは死体焼場の中の死体が焼かれる擬音だけが延々と続いた。

大野一雄氏はこの作品を創っている時、ふと、「私もあんたの様にいつそのこと完全に抽象的世界に入って作舞してみたい。」と漏したことを、私は憶えているが、この舞台を終えてしばらくして後、彼は「あの作品は私にとってはあまりに具体性がなさ過ぎた。」とも述べていた。ここで大野氏の言う「具体性」とは、即物化された人間における死の体験領域と、イメージの世界における復活との両者の間に横たわっている、解説不可能なひとつのサインのようなものであろう。しばしば氏において、この解説不可能な像は「馬」と結合していた。

Denn dieses Problem stellte sich in der Wirklichkeit als Problematik der „Verbindung von Gegensätzlichem“ in der Welt der Imagination. In diesem Stück wurde allein eine Verbindung dessen, was entsteht und verfällt, dahinschwindet, eine Verbindung von Leben und Tod angestrebt. Darum wird der Prozess des Entstehens inmitten des Dröhnens eines Krematoriums erfahren, treibt Blüten nur an der Grenze zwischen Leben und Tod, bedeutet folglich gleichzeitig Wiege und Sarg. So bot sich auf der Bühne das Duett von Ôno Kazuo dar, einem Menschen im vorgerückten Alter, und mir, einem, der noch keine zwanzig Jahre zählte. Als Musik wurde J. S. Bachs Präludium „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ verwendet, darüber hinaus setzten sich allein die Klänge verbrennender Leichen eines Krematoriums endlos fort.

Ich erinnere mich: Als ich dieses Stück choreographierte, merkte Ôno Kazuo einmal an: „Auch ich würde so gern versuchen, wie du vollständig in eine abstrakte Welt eintauchend zu tanzen“; und nach kurzer Zeit, als wir das Stück beendet hatten, erwähnte er: „Das Stück hat mir etwas zu wenig *Konkretheit*.“ Was er hier „Konkretheit“ nannte, ist gleichsam ein nicht zu dechiffrierendes Zeichen (*sign*), welches zwischen dem Bereich der Todeserfahrung und seiner Wiederauferstehung in der Welt der Bilder (*images*) angesiedelt ist. Für ihn war dieses nicht zu dechiffrierende Bild oft mit einem „Pferd“<sup>16</sup> verbunden.

---

16 Solcher Art einem unmittelbaren Verständnis fern liegende Konstruktionen begegnen dem Leser von „Tanz der Zukunft“ gelegentlich und stellen nicht nur einen gebildeten Japaner vor Deutungsschwierigkeiten. Dennoch finden sich Hinweise, mit deren Hilfe man versuchen kann, dem Bedeutungsspektrum von „Pferd“ bei Ôno Kazuo näher zu kommen: Ôno wurde nach chinesischer Kalenderrechnung im Jahr des Pferdes geboren. In Peter SEMPELS Dokumentarfilm „Kazuo Ohno: I Dance into the Light“ (2004) erzählt Ôno: „Ich begegnete diesem Pferd, das sich nicht versteckt. Es war Sonne und Wind ausgesetzt und zeigt sich so dem Menschen klar und deutlich. Ich werde nun, im verbleibenden Rest meines langen Lebens, mit diesem in die Jahre gekommenen Pferde sein. Es ist ein wirklich schönes Pferd. Es ist zwar dürr, und Knochen ragen aus seiner Brust heraus, Mähne und Kopf hängen herab, der Rücken ist stark gekrümmt. Aber dieses Pferd, ach, es trägt noch so viele Menschen in Dankbarkeit auf seinem Rücken“ (54:00-57:00; eigene Übersetzung). Im selben Film erzählt Sohn Yoshito vom Pferd als Figur der japanischen Mythologie: einem Mittler zwischen Himmel und Erde. (Noch heute werden während des buddhistischen *Obon*-Feiertages, an dem die Ahnen zu Besuch kommen, „Seelenpferde“ 精霊馬 *shôryô uma* aus Gurken und Auberginen für die Hin- und Rückkehr handgefertigt.) Er erinnert auch daran, dass früher Mensch und Pferd in großer Nähe miteinander lebten und der Mensch manchmal sogar mit dem Tiere verglichen wurde (38:15-42:00). In der Fachzeitschrift *Ballett International* (09/1989) liest man in der Übersetzung eines Briefes von Ôno Kazuo an den Filmemacher Daniel SCHMID: „Im Oktober 1988, bei einer Reise nach Dresden, entdeckte ich im Schaufenster einer Buchhandlung ein Büchlein. In der Ecke des Titelblattes war ein ausgemergeltes Pferd abgebildet. Sein Kopf neigte sich in innerer Betrachtung, als zöge sein Leben für alle sichtbar vorbei. Das Pferd fand, wonach es gesucht hatte. Sein Rückgrat bohrt sich kampflustig durch beide Flanken und geht in eine Kutsche über. Wirklichkeit ist Einbildung. Einbildung ist Wirklichkeit. Die wundersame Verwandlung von Haut und Knochen in eine himmlische Kutsche, die fliegende Mähne über den Augen, den Himmel einsaugend und aushauchend durch die verunstalteten Nüstern. Liebe und Schmerz kennen die Beschränkung von Schönheit nicht. In den Abgründen der Ozeane blühen Blumen wie in einem Alpenfrühling. Berge und Meere sind eins. Das alte Pferd stampft, in Jugendlichkeit maskiert, durch einen verzweigten Tunnel... jenes Pferd hat mich schon begleitet, bevor es auf die Welt kam. Auch die Toten, die das Pferd in der Geisterkutsche zieht, sind ein Teil von mir. Für jeden Insassen der Kutsche ist Nahrung bereitet.“



## サーンキヤ哲学

私は大学において、近代経済学を専攻したが、その頃の大学は学園闘争が勃発する以前、最も頹廢した雰囲気の中にあった。それでもぼつぼつと小さなデモ隊が思い出したように、まったくの無関心の学生たちの面前を通りすぎたりした。私は学生運動には左翼であれ右翼であれ、自分自身がそれを行為するという観点では、まったく関心がなかった。私自身にとっては、社会変革より以前に自己自身の意識と感性の変革の方が、はるかに急務だったからである。すでに、この感性の改革の問題に関しては、二つの側面が明瞭に私の中に存在していた。その第一はサーンキヤ哲学に触れたことによって、自分の中でおぼろげながら目覚めていた意識の「ヒエラルキア的構造」であり、第二はフランス革命時代の獄中作家マルキ・ド・サドによって提唱された「社会の恒久破壊」の論理である。この二つの側面は、後年に『天使論』（一九七二年 現代思潮社刊）の中で両者の「結合」という形で試みられることになる。いずれにせよ、私の予感の中では、社会変革の問題、否、すべての社会問題それ自体が、個人の感性の変革と同時に平行状



## Sâmkhya-Philosophie<sup>17</sup>

An der Universität hatte ich mich auf moderne Wirtschaftswissenschaften spezialisiert. Damals herrschte an den Universitäten vor der Zeit, als am Campus die Revolten losbrachen, eine ziemlich verkommene Atmosphäre. Aber nach und nach zogen kleine Gruppen völlig desinteressierter Demonstranten vor, wie ich mich erinnere. Ich meinerseits hatte an der Studentenbewegung bezüglich eines eigenen Engagements, sei es auf dem linken oder rechten Flügel, keinerlei Interesse. Denn mir selbst erschien vor einer Veränderung der Gesellschaft eine Veränderung meines eigenen Bewusstseins und meiner eigenen Sinnlichkeit<sup>18</sup> die weit dringlichere Aufgabe. Es existierten in mir bereits deutlich zwei Aspekte, die mit der Frage der Veränderung der Sinnlichkeit in Beziehung standen. Der erste war die „hierarchische Konstruktion“ des Bewusstseins<sup>19</sup>, welche durch meine Berührung mit der Sâmkhya-Philosophie vage in mir erwachte.

---

17 Sâmkhya gilt als eine der ältesten Hindu-Philosophien. Sie entstand um die Mitte des 5. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung. Im Mittelpunkt der Forschungsliteratur zu diesem dualistischen, atheistischen System steht als bedeutendste Textquelle die Schrift *Sâmkhya Kârikâ*. Sie vermittelt in 72 Lehrsätzen Wissen über Prinzipien von Bewusstsein und Natur sowie über Weltentstehungsstufen, die kausal aufeinander folgen. Ziel sei die Erlösung aus dem Kreislauf der Wiedergeburten. Aus den theoretischen Konstrukten des Sâmkhya heraus entwickelte sich die Praxis des Yoga. Mikel BURLEY stellt in *Classical Sâmkhya and Yoga* einige Komponenten der Kantschen Erkenntnistheorie der Metaphysik des Sâmkhya und Yoga gegenüber. Eine umfassende Darstellung zur Entstehung und Interpretation des Sâmkhya bietet die 1969 erschienene Dissertation von Gerald James LARSON: *Classical Sâmkhya. An Interpretation of Its History and Meaning*, in der u. a. die bisherigen Ergebnisse der Sâmkhya-Forschung kritisch analysiert werden.

18 感性の变革. *Kansei no henkaku* „Umwertung der Sinnlichkeit“. Für *henkaku* finden sich im Deutschen Äquivalente wie „Umsturz“, „Revolution“, „Reform“, „Umwälzung“. Dem Begriff „Sinnlichkeit“ werden in *Ästhetische Grundbegriffe* (Metzler-Verlag: Bd. 5, ab S. 534) mehr als vierzig Seiten eingeräumt. In *Kants Begriff der Sinnlichkeit* untersucht NAKAZAWA Takeshi die hohe Komplexität des Begriffs und bietet eine wort-, begriffs- und quellengeschichtliche Analyse des Kantschen Sprachgebrauchs, speziell seiner *Kritik der praktischen Vernunft*. LARSON beschreibt die Hinwendung zum Studium der (Sâmkhya-) Prinzipien als einen Weg, der eine/n „fundamentale/n Umwertung / Wandel der wesentlichen (Sinnes-) Orientierung des Menschen“ beinhaltet (S. 224).

19 Gemeint sind die in der Sâmkhya-Philosophie hierarchisch gegliederten Stufen der yogischen Wahrnehmung des Menschen auf seinem Weg zur Erlösung. Vgl. LARSON, S. 200, 224-227. Im Zusammenhang zur Verwendung des Begriffs „Hierarchie“ bei Kasai sei der Hinweis auf Akim Lwowsch WOLYNSKIS christliche, ästhetisch-philosophische Sicht der klassischen Tanztechnik sowie Gerhard ZACHARIAS' Sicht der universal-harmonischen Symbolsprache des klassischen Balletts gegeben. Kasai bezieht sich im Text mehrmals auf Zacharias. Bei Zacharias heißt es: „Das hierarchische Prinzip scheint, wie ein Blick auf die Geschichte der Menschheit zeigt, einem allgemeinen Bedürfnis der menschlichen Natur zu entsprechen. [...] Wenn es sich demnach um etwas Archetypisches handelt, kann die kontinuierliche hierarchische Tradition im europäischen Ballett als ein Kompensationsphänomen gegenüber dem Abbau des Hierarchischen im neuzeitlichen Abendland aufgefasst werden. Zudem hat es den Anschein, als ob im Ballett jene chorische Ordnung der Engel, die Dionysius Areopagita in seiner berühmten und einflussreichen Schrift *Über die himmlische Hierarchie* (Ende des 5. Jh.) aufgestellt hat, eine profane Wiederauferstehung erfährt. Es ist nicht schwer, die 'Chöre' der Tänzer in eine gewisse Parallele dazu zu setzen.“ ZACHARIAS, S. 49. Beide Texte beschreiben u. a. den Zusammenhang von hierarchischer Ordnung des Kosmos und der Genesis des klassischen Tanzes.

態をとるか、あるいは、感性の变革が実現されるならば、その時すでに、何らかの形で、必然的に社会問題に現実に触れているか、さもないればその核心が見えて来る筈であると考えていた。何故なら、私はあらゆる共同体の問題は、――それが社会的なものであれ、はたまた宇宙的なものであれ――決して唯物的、機械的なものではなく、有機的、ヒエラルキア的構造においてとらえられなければならないという直感を有することができたからである。ひとつの家族、民族、あるいは人類、あるいは太陽系から銀河系全体に至るまで、それぞれは固有の有機体をなしており、それらの有機体との関係性は個人の意識の变革と完全に重っていないなければならないという直感である。したがって、私は当時、自分はまだ社会問題全般に係る時期ではない、という意識と、自己の感性の变革の後には必然的に、全面的に舞踊そのもののあり方と関連して、その問題に接近していかなければならないという予感があった。私がヨーガ的修行に近づいたのは、それがサーンキヤ哲学の実際の側面を担っていたからであり、この哲学が人間の存在そのものの变革を基礎づけるヒエラルキアの宇宙論を展開していたからである。人間と大自然、宇宙は相互に照応し、小宇宙としての人間にはくまなく、大宇宙が照らし出されている。

私がサーンキヤ哲学的な世界へ向かおうとしたもうひとつの背景には、言葉の問題があった。そしてこれは社会問題と完全にあるところで一致していた。社会問題とは、人

Der zweite Aspekt war die vom zur Zeit der Französischen Revolution im Gefängnis lebenden Autor Marquis de Sade verfochtene Logik einer „sich immerwährend zerstörenden Gesellschaft“. *Über Engel* (Verlag Gendai Shichô Sha 1972) stellte einige Jahre später meinen Versuch dar, diese beiden Aspekte in einer Form zu „verbinden“. Jedenfalls war meine Vorahnung ohnehin, dass alle gesellschaftlichen Probleme an sich mit einem Wandel der individuellen Sinnlichkeit einhergehen. Anders ausgedrückt, würde ein Wandel der Sinnlichkeit verwirklicht, dann würden zur selben Zeit in irgendeiner Form notwendigerweise die gesellschaftlichen Probleme davon berührt. Zumindest aber zeigte sich ihr Kern. Denn ich konnte intuitiv begreifen, dass man alle Probleme innerhalb von Gemeinschaften, seien sie gesellschaftliche oder auch kosmische, keinesfalls als materialistische, mechanische, sondern in ihren organischen, hierarchischen Strukturen verstehen müsse. Ich erkannte unmittelbar, dass eine Familie, ein Volk, die Menschheit, die Gesamtheit vom Sonnensystem bis ins Milchstraßensystem, jedes Einzelne einen individuellen Organismus bilde und dass die Verbindung dieser Organismen mit dem Wandel des individuellen Bewusstseins eine maßgebliche sein muss. Freilich ahnte ich, dass mein Bewusstsein zu jener Zeit eines war, welches sich noch nicht auf gesamtgesellschaftliche Probleme im Allgemeinen bezog, und dass ich nach einem Wandel dieses Bewusstseins mich in vollem Maße dem Wesen des Tanzes an sich würde widmen müssen, mich eben dieser Themen würde annehmen müssen. Als ich auf die praktischen Aspekte der Sâmkhya-Philosophie stieß, kam ich mit den Übungen des Yoga in Berührung. Diese Philosophie entwickelt eine hierarchische Kosmologie, die sich in einer Umwertung der menschlichen Existenz an sich begründet. Der Mensch und die große Natur oder der Kosmos entsprechen einander; der Mensch wird als kleines Universum überall vom großen Universum widergespiegelt.

Ein weiterer Hintergrund, warum ich versuchte, mich der philosophischen Welt des Sâmkhya anzunähern, war das Problem der Sprache. Nun steht dies in höchstem Maße mit gesellschaftlichen Problemen in Zusammenhang, welche gleichbedeutend sind mit den „Verhältnissen“ zwischen Mensch und Mensch.



間と人間の「関係性」の問題におきかえられるものであり、それは同時に関係性そのものを成立させている言葉の問題である。言葉の故郷とはイデア界である。その故郷は地上的世界のどこにも見い出すことはできない。それ故、言葉の故郷が、ある特定のイデアオロギーの中や、ある特定の一族の有する感覚的世界や、共通の言語を有しえる共同体の中に見い出される時、もし、それらの存在が背後の言葉の本来の故郷である、イデア界、サーンキヤ哲学的概念で語るなら、「一切の根本原質を超えた神我」<sup>ブラクリテイ</sup>から分離するならば、「言葉の死」はその必然的結果として、生ずるだろう。そのような意味において、言葉は私の中で死滅していたというより、あらゆる言葉が自己表現を行なうために相応しい存在ではあり得ない、という一種の慢性的な病の中にあった。すでに、言葉には、私の内面性と無関係に、制度的な地平で死滅して行くという実感と、「精神」や「霊」や「魂」という概念を使用しようとする時の、私の内部からの猛烈な抵抗感情の二つがあった。私は、言葉が重大な病に犯されていたために、非言語的な舞踊という行為に向ったのではなく、それは今死滅しつつある言葉に、生命を与えようとする、ひとつの行為に他ならなかった。

私の予感の中に存在する神的存在者たち、あるいは、宇宙意識の深みから、言葉に自分自身の能動的な作業を通して「生きた意味」と「生命」を賦与すること、同時にひと



Gleichzeitig sind es sprachliche Probleme, die diese Verhältnisse an sich entstehen lassen. Der Geburtsort von Sprache ist die Ideenwelt. Diesen kann man nirgendwo in der irdischen Welt ausfindig machen. Wenn folglich der Geburtsort von Sprache inmitten einer bestimmten Ideologie, in der Empfindungswelt eines bestimmten Volkes, in einer Gemeinschaft, die sich eines gemeinsamen Wortschatzes bedient, zu finden wäre, so wäre dies der Hintergrund des ursprünglichen Geburtsortes von Sprache. Trennte sich [dieser] von der Ideenwelt, „überstiege Purusha alles Prakriti“, in Begriffen der Sâmkhya-Philosophie gesprochen. Dann rief dies wohl in notwendiger Konsequenz den „Tod von Sprache“ hervor. In diesem Sinne existieren, nicht dass Sprache in mir ausgestorben wäre, jedoch in einer Art chronischer Krankheit keine angemessenen Worte dafür, die mein Selbst ausdrücken könnten. In mir regte sich schon seit jeher zweierlei: einerseits der lebhafteste Eindruck, dass Sprache, ohne eine innere Beziehung zu ihr, systematisch untergeht, und andererseits das Gefühl heftiger Abneigung gegen den Gebrauch von Begriffen wie „Seele“, „Geist“ oder „Psyche“. Ich widme mich so genannten nonverbalen, tänzerischen Aktivitäten nicht, weil meine Sprache in einem unheilbaren Zustand versank. Es handelt sich um nichts anderes als Versuche, der gerade im Aussterben begriffenen Sprache Leben zuteilwerden zu lassen<sup>20</sup>.

Wenn nicht Spirituelle, wie sie in meiner Vorstellung existieren, aus der Tiefe des kosmischen Bewusstseins heraus, durch aktive Arbeit der Sprache „lebendigen Sinn“, „Leben“ verleihen,

---

20 Kasais eigens entwickelte Methode, nach welcher im Tenshi Kan geübt wird, beinhaltet insbesondere eine Bewusstwerdung der Sprachkraft jeweils in Verbindung mit und in Trennung von Stimme während tänzerischer Aktivität. Eine ausführliche Beschreibung dieser und weiterer Methoden finden sich in *Karada to iu shomotsu* カラダという書物 („Das Buch namens Körper“), Shoshi Yamada 2011.

つの民族あるいは人類全体に共通して作用しつづけている新しい時代の霊的存在者たちが、自己の自我を通して、言葉にその時代に相応しい意味と生命を賦与すること、この二つの作業を個々の人間が行なわなければ、やがて日本語は完全に崩壊、死滅するだろう。それ故に、サーンキヤ哲学とその実践としてのヨーガ的修行は、私の中では「言葉の蘇生」と深く結びついていた。言葉が唯物物的世界観の中で、外的対象に対してしか有効性を持たず、そこに生き生きとしたイメージと生命力を生み出すことができれば、一民族の言葉は死滅するだろう。また、たとえ、ひとりの個人の中で、いかに生き生きとしたイメージを生産することができようとも、そのイメージに普遍的な生きた概念を与えるイデア界を見い出すことができなければ、それは昨夜見た夢のすばらしさを他者に納得させようとしている人間の孤立性のうちから、彼が解放されることもないだろう。感性の変革とは、存在の変革と同義であると共に、それは「生命の言葉」の位階的な進行を伴った獲得のプロセスである。だが、この問題は私において、思考の領域では明瞭な問題意識を形成し得てはいたものの、現実においては、私自身、まったくの闇の中に放置されていた。

それ故、私の当時の生活は、「文舞両道」のような外観を呈してはいたけれども、それは「両道」というより「アンビバレンツなもの」と言った方がいい。たしかに、私の内

und wenn nicht Spirituelle eines neuen Zeitalters, einzelne Völker oder die ganze Menschheit, ihr Ego durchdringend der gegenwärtigen Sprache angemessenen Sinn und Leben zuteilwerden lassen, wenn nicht jeder einzelne Mensch diese beiden Leistungen erfüllt, dann wird das Japanische bald vollkommen zugrunde gehen und erlöschen. Daher sind die Sâmkhya-Philosophie sowie Yoga als ihre Praxis in mir mit einer „Wiederauferstehung von Sprache“ verbunden. Sprache ist, innerhalb einer materialistischen Weltanschauung, nur wirksam gegenüber äußerlichen Gegenständen. Gelingt es hier nicht, aktive Imagination und Lebenskraft hervorzubringen, wird die Sprache eines Volkes aussterben. Darüber hinaus gilt, wie sehr auch immer ein Individuum versucht, lebendige Imagination zu produzieren, es ihm aber nicht gelingt, diesen Bildern eine umfassende, lebendige Konzeption zuteilwerden zu lassen – eine Ideenwelt zu entdecken – wird es aus dieser seiner menschlichen Isolation, wo es versucht, andere vom Wunderbaren seines am Vorabend geträumten Traumes zu überzeugen, nicht befreit werden können. Der Wandel von Sinnlichkeit, gemeinsam mit einem Existenzwandel, ist ein fortschreitender Prozess, der durch eine stufige Entwicklung der „Lebens-Sprache“ erworben wird. Jedoch, obwohl ich diese Thematik zu einem klaren Problembewusstsein zu gestalten vermag, bin ich in Wirklichkeit völlig im Dunklen gelassen.

Daher bietet mein derzeitiges Leben den äußeren Anschein, „beide Wege, den des Schrifttums und den des Tanzes“, zu gehen, aber man sollte besser von [Sphären der] „*ambivalence*“ als von „zwei Wegen“ sprechen.

部にはひとつのアンビバレンツな願望があった。それはすべての人間に関する問題——政治的レベルの問題から、神学的、芸術的問題に至るまで。——を一種の官能性のうちに内包しようとする願望と、その官能性を冷静に注視しているもうひとりの存在者の共存という状態である。この退行的な、一度目覚めた意識を再び無意識化しようとする官能性への全的な没入を注視している、もうひとりの存在者は、一切の日常的、舞踊的行為そのものから分離した、いわば宇宙の片隅において、まったく観念論的な認識作業を行っており、この両者は時と共に、増々相離反する方向に分離して行った。その意味において、私の内部では、死の方向へ傾きかけている言葉に生命を与えなければならないという問題意識は存在しながら、現実には私自身が進んだ方向は、むしろ逆であって、言葉と現実の行為は相反して、それが一種の救いような分裂状態を呈していた。



Tatsächlich trage ich einen ambivalenten Wunsch in mir. Einen Wunsch, der alle den Menschen betreffende Themen, von politischen über theologische bis hin zu künstlerischen, in einer Art Sinnlichkeit zu umfassen versucht. Einen Wunsch, in Koexistenz eines weiteren Ich der Sinnlichkeit in ruhiger Weise Aufmerksamkeit zu schenken. Dieses weitere Ich betrachtet die degenerierte, einmal ins Bewusstsein übergegangene und wiederholt ins Unbewusste abgeglittene Sinnlichkeit in vollkommener Versunkenheit, trennt sich von sämtlichen alltäglichen, tänzerischen Handlungen und leistet in einem Winkel des Universums gänzlich idealistische Erkenntnisarbeit. Wir beide würden uns mit der Zeit mehr und mehr von der Tendenz gegenseitiger Entfremdung lösen. Während in diesem Sinne zwar ein Problembewusstsein dafür besteht, dass ich aus meinem Inneren her der sich dem Tod zuneigenden Sprache Leben zuteilwerden lassen muss, ist jedoch die Richtung, in die ich selbst voranschreite, die gegenteilige. Sprache und wirkliches Handeln ergeben einen Widerspruch, der eine Gespaltenheit erkennen lässt, aus welcher nicht gerettet werden kann.

## デビュー・リサイタル

一九六六年の晩夏、東京、銀座のガス・ホールにおいて、デビュー・リサイタルを行った。この公演では、三名の人物が私を援助してくれた。大野一雄氏と土方巽氏と当時江口隆哉氏の高弟であった高井富子嬢である。大野氏は初回の稽古から公演の最後まで立ち合い、私にさまざまな言葉を与えてくれたのみならず、ある一つの作品に関しては、完全に私を振付けた。高井富子嬢は舞台上で私のパートナーとなった最初の女性であり、その公演に先立って、私自身二回程、彼女の作品の中でパートナーを務めた。それは全日本芸術舞踊協会主催の二回にわたる創作舞踊公演においてである。土方巽氏は私のデビュー公演のためのパンフレットに推薦文を書き、公演の当夜、多くの評論家、文学者、詩人、画家を招き、私に引き逢わせてくれた。それらの人物の中に、当時まだ「サド裁判」の渦中にあった澁澤龍彦氏、後に『天使論』を始め、いくつかの私の論文集の出版を引き受け、やはり澁澤氏と共に「サド裁判」の被告の側にあった、現代思潮社社主、石井恭二氏等がいた。この会において、私は始めて、身体全体を被う裾の大きな黒のシル

## Debüt

Gegen Ende des Sommers 1966 gab ich in Tokyo, in der „Gas Hall“ auf der Ginza<sup>21</sup>, mein Solo-Debüt. Bei dieser Veranstaltung erhielt ich von drei Personen Unterstützung. Es waren Ôno Kazuo, Hijikata Tatsumi und Takai Tomiko, eine Meisterschülerin von Eguchi Takaya. Ôno Kazuo war von der ersten Probe bis zum Ende der Vorstellung anwesend. Ich erhielt von ihm nicht nur verschiedene Hinweise, sondern er choreographierte ein Stück komplett für mich. Takai Tomiko war die erste Frau, die auf der Bühne meine Partnerin wurde. Vor dieser Vorstellung war ich zweimal in ihren Stücken aufgetreten. Beide wurden durch die „All Japan Dance Arts Association“<sup>22</sup> gefördert. Hijikata Tatsumi verfasste für meine Premiere die Ankündigungsschrift, lud zum Abend der Vorstellung viele Kritiker, Wissenschaftler, Dichter und Maler ein und stellte sie mir vor. Unter den Anwesenden war der damals im Strudel des „Sade-Prozesses“ agierende Shibusawa Tatsuhiko<sup>23</sup>, der später, angefangen mit meinem Buch *Über Engel*, auch die Herausgabe weiterer meiner Aufsatzsammlungen übernahm. Ich weiß noch, dass der neben Shibusawa an der Seite der Angeklagten stehende Ishii Kyôji, Leiter des Verlages Shichô Sha<sup>24</sup>, und andere auch zugegen waren. Bei dieser Veranstaltung tanzte ich erstmals in einem den ganzen Körper umhüllenden, weit gesäumten, langen schwarz-violetten Seidenkleid.

---

21 Viertel des innerstädtischen Bezirks Chûô 中央区 in Tokyo.

22 全日本芸術舞踊協会 Zen Nihon Geijutsu Buyô Kyôkai „Vereinigung für Künstlerischen Tanz in Japan“. Zur Entstehung siehe SCHWELLINGER S. 34.

23 Der Schriftsteller, Übersetzer und Essayist SHIBUSAWA Tatsuhiko 澁澤龍彦 (1928-87) verfasste Literaturkritiken und Studien u. a. zum Erotizismus und zur Dämonologie. Im Jahr 1959 übersetzte er Marquis de Sades *L'Histoire de Juliette, ou les prospérités de vice*. Aufgrund des Verdachts auf Verkauf obszöner Schriften wurde er gemeinsam mit dem Verleger des Shichô Sha-Verlags, ISHII Kyôji, verurteilt. Viele Intellektuelle der 1960er Jahre, darunter auch ÔE Kenzaburô, wurden zu Zeugenaussagen geladen. Der Fall dauerte neun Jahre und führte bis zum Obersten Gerichtshof. Shibusawa wurde letztlich mit einer milden Geldstrafe belastet. Vgl. u. a. ENDÔ Shûsaku 遠藤周作: *Sado den* („Biographie de Sades“), Kôdan Sha 講談社 2008.

24 Der Verlag Shichô Sha „Gezeiten des Denkens“ wurde von ÔDA Kyûrô 小田久郎 1956 in Tokyo gegründet.

ク・ヴェルウェットのドレスを着用して踊った。

アンドロギヌス―それは私において「美の原型」を意味していた。この公演においては、「アンドロギヌス」という概念に、「磔刑の聖母」というイメージが加った。それは、「永遠の処女」の自己犠牲において、男性原理と女性原理が結合する、という主題である。「アンドロギヌス」という概念は、「物質を概念に、概念を物質に。」という相互作用の中でとらえられ、それは完全に精神化された女性的なるものと、完全に物質化、あるいは肉化された男性的なるものの結合である。このような「対立するものの結合」としての「アンドロギヌス」という概念、あるいはイメージは、その後引き続いて私の舞台の中心的主題となり、それはまた、さまざまな形態に変容した。たとえば、「愛と認識」、「光と闇」、「西洋と東洋」、「過去と未来」、「法則性と即興性」、「個と全体」、「神祕学とエロチズム」、「霊化と反霊化」、「バプテスマと十字架」、「神的位置制の尊厳とアナキズム」、「思考と意志」、「血液と骨」、「ディオニユスとアポロン」、「薔薇と十字架」、「結晶性と流動性」、「恐怖と羞恥」、「覚醒と睡眠」等、無限にそれは変容した。それ故に、この「アンドロギヌス」の内的像は、この意味において、私の舞踊の錬金術的象徴となった。

思うに、このデビュー・リサイタルの舞踊は、私の踊ったものの中では、最も即物的な



Androgynie bedeutete für mich „Urform der Schönheit“. Zur Vorstellung war dem Begriff der „Androgynie“ das Bild der „Kreuzigung der heiligen Mutter [Maria]“ hinzugefügt. Es ist das Thema der Verbindung des männlichen Prinzips mit dem weiblichen in der Selbst-Opferung der „Ewigen Jungfrau“. Das Konzept „Androgynie“ wird als Wechselwirkung „von Materie zur Idee und von der Idee zur Materie“ aufgefasst und bedeutet die Verbindung vollkommen vergeistigter Weiblichkeit mit vollkommen materialisierter oder fleischgewordener Männlichkeit. Der Begriff oder das Bild von „Androgynie“ in einer Art der „Verbindung von Gegensätzlichem“ wurde dann fortwährend mein zentrales Bühnenthema und nahm verschiedene Gestalten an: „Liebe und Erkenntnis“, „Licht und Dunkelheit“, „Okzident und Orient“, „Vergangenes und Zukünftiges“, „Gesetzmäßigkeit und Improvisation“, „das Einzelne und das Ganze“, „Mystizismus und Erotizismus“, „das sich Vergeistigende und sein Gegenteil“, „die Taufe und das Kreuz“, „Achtung der göttlichen Ordnung und Anarchismus“, „Gedanke und Wille“, „Blut und Knochen“, „Dionysos und Apollo“, „Rose und Kreuz“, „Kristallines und Flüssiges“, „Angst und Scham“, „Wachen und Schlafen“, all jene Dinge sind in ewiger Verwandlung begriffen. Daher wurde das innere Bild der „Androgynie“ seiner Bedeutung nach zu einem alchemistischen Symbol meines Tanzes.<sup>25</sup>

Ich denke, der Tanz dieser Premiere war unter meinen Tänzen der am meisten *materiale*.

---

25 Aus ZACHARIAS' Kapitel „Das Bild des Männlichen und des Weiblichen“: „Ebenso wie die Vorstellung der göttlichen Androgynie ist auch der Mythos vom androgynen Urmenschen weltweit verbreitet. Im Abendland wurde die androgyne Spekulation einerseits durch Platon, andererseits durch die Kabbalistik begründet. In der Alchemie erhielt die Figur des Hermaphroditen, welche dem androgynen Anthropos der Gnosis entspricht, eine zentrale Stellung. Die Tradition gipfelt dann im 'Mysterium magnum' des Jakob Boehme und setzt sich im Pietismus, in der idealistischen und romantischen Philosophie sowie in der russischen Religionsphilosophie fort.“ Gerhard ZACHARIAS: *Ballett – Gestalt und Wesen. Die Symbolsprache im europäischen Schautanz der Neuzeit*, Köln: DuMont-Schauberg-Verlag 1962, S. 51.

ものであった。舞台上で観客のことは、まったく眼の中に入らず、また踊っている自己自身を注視することもなかった。ただ、動いただけである。何の感動も無しに。

始め、舞台上で化粧をすませ、舞台と客席を結ぶ脇の階段をゆっくり下り、客席の片隅に座る。場内が暗くなり、静まり返ると、再びゆっくりと立ち上がって、客席を横ぎり、階段のところで、履いていた靴を脱ぐ仕草をし、舞台へ上って動く。始めから終りまで、寒々しい程の虚無感だけが、私を支配した。内部において、何ものも燃焼することなく、干枯びた動きの連続であり、うちのめされた思いのうちに舞台は終り、幕が下りた。観客席から恐ろしいどよめくような足踏みの音が聴え、カーテン・コールの幕が開くと、あちこちから硬いものが、私をめがけて飛んで来て、最後には何やら、わけの分からない重たいものまでも舞台に投げこまれて、舞台の床がドンドン音をたてているのが分った。はじめ私は自分の舞台のあまりの酷さに観客が怒っているのだと思ったが、そうではなくて、それは舞踊を観て興奮した観客たちのなしたしわざであった。

私はその後の舞台において、今観客全体がどのような心的状態におかれているかよく分ったし、それにしたがって、今自分がどのように動くべきなのか、という動きの必然性を理解することができた。けれどもその事情は、このデビュー・リサイタルに関してだけは、まったくの謎であった。私は舞台上で、何ものも判断できなかったし、ただ恐ろしいまでの冷えきった寒々しさと、無感動だけが残った。

Auf der Bühne hatte ich weder das Publikum im Auge, noch konzentrierte ich mich auf mich selbst, den Tanzenden. Ich bewegte mich nur. Ohne von irgendeiner Rührung ergriffen zu sein.

Anfangs schminkte ich mich auf der Bühne fertig, schritt sachte die Treppen herab, welche das Podium und die Anwesenden verbanden, und nahm am Rande einer Zuschauerreihe Platz. Als es im Saal dunkel und still wurde, richtete ich mich langsam wieder auf, kreuzte die Zuschauerreihen, zog im Bereich der Treppen meine Schuhe aus, trat auf die Bühne und fing an, mich zu bewegen. Von Anfang bis zum Ende jedoch beherrschte mich bloß trostlose Bedeutungslosigkeit. Nichts in mir brannte, es war eine Aneinanderreihung trockener Bewegungen. Mit einem Gefühl von Niedergeschlagenheit war das Stück zu Ende, und der Vorhang fiel. Von den Zuschauerreihen her vernahm ich die unheimlichen Geräusche stampfender Füße. Beim Ruf vor den Vorhang kamen von allen Seiten auf mich gerichtet harte Gegenstände angeflogen, und zuletzt wurden unverständlicherweise selbst schwere Dinge auf die Bühne geworfen. Ich konnte die Erschütterungen des Bodens wahrnehmen. Zuerst dachte ich, die Zuschauer seien wegen meiner Maßlosigkeit so wütend geworden. Dem war aber nicht so. Die Zuschauer waren von dem erregt, was sie da auf der Bühne sahen.

Von da an verstand ich auf der Bühne gut, in welchem mentalen Zustand das Publikum in seiner Gesamtheit sich befand. Ich verstand folglich, wie ich mich zu bewegen hatte, begriff etwas von der Notwendigkeit von Bewegung. Trotzdem war mir die Situation hinsichtlich meines Debüts ein vollkommenes Rätsel. Gar nichts hatte ich auf der Bühne beurteilen können, zurückblieben bloß eine bis ins Beängstigende reichende Kälte und Ungerührtheit.

## ナンシー国際演劇祭

この初回の舞台公演に始まって、その後の十数年間にわたって行なわれた、おそらく百回以上の舞台において、私におとずれた体験の内容をここに記すつもりは毛頭ない。ただ、一九八〇年の初夏のフランスのナンシー国際演劇祭の招待公演についてだけ、ここで記しておきたい。

この公演に先立つ数年前から、私の内部におけるイサドラ・ダンカンとの係りは非常に強くなっていた。その係りの中において、純粋音楽（この様な語法はいささか時代錯誤ではあるが）と舞踊との関係を、私の舞踊活動の中で、もっと明確にせよ、という要請を彼女は私に与えていた。イサドラ・ダンカンは、それまでの舞踊のために作曲される、いわゆる舞踊音楽を完全に捨てて、音楽そのものの中に、たとえば、バッハ、モーツァルト、ヴァーグナー、スクレアーピン、シューベルト等の中に舞踊の靈感を見い出していた舞踊家である。そのような内面的要請のもとに、新ためて、音楽との関係を考えはじめたのは一九七九年の一月に始まった、「作品集」からである。私



## Internationales Theaterfestival Nancy

Beginnend mit dieser ersten Tanzdarbietung folgten in mehr als zehn Jahren vielleicht über einhundert. Ich habe keineswegs vor, hier die Inhalte der mir zuteilgewordenen Erfahrungen niederzuschreiben. Allein über das Internationale Theaterfestival im französischen Nancy des Frühsommers 1980, zu dem ich eingeladen wurde, möchte ich an dieser Stelle etwas berichten.

Schon einige Jahre vor dieser Veranstaltung wuchs meine innere Verbindung zu Isadora Duncan außergewöhnlich stark an. Was sie mir zuteil werden ließ, war die Forderung, reine Musik (dieser Ausdruck ist wohl ein wenig anachronistisch?) und deren Verhältnis zum Tanz in meiner Tanzaktivität noch klarer auszugestalten. Isadora Duncan war eine Tänzerin, die auf so genannte Tanzmusik, wie sie bislang für den Tanz komponiert worden war, gänzlich verzichtete, die aber in der Musik von Bach, Mozart, Wagner, Scriabin oder Schubert an sich geistige Inspiration zum Tanz ausfindig machte. Seit Januar 1979 und der Entstehung der „Gesammelten Werke“<sup>26</sup> fing ich auf Basis dieser inneren Forderung erneut an, über mein Verhältnis zur Musik nachzudenken.

---

26 Kasai gab im Jahr 1979 drei Vorstellungen unter dem Titel „Gesammelte Werke“. Nr. I: *Hisan monogatari* 悲惨物語 („Geschichten des Elends“), Dai Ichi Seimei Hall, 17. Januar; Nr. II: *Sodomu hyakunijū nichi* ソドム百二十日 („Die 120 Tage von Sodom“), ebenda, 6. März; Nr. III: *Shi bijin* 死美人 („Tod einer schönen Frau“), ebenda, 1. Mai. Zur vollständigen Auflistung der öffentlichen Aufführungen im In- und Ausland bis März 2004 siehe KASAI: *Zukunft des Tanzes*, S. 144-46.

が稽古の段階から、完全に自分の個人的な内的イメージネーションをすべて捨てて、ただ、音楽自体の中から動きの衝動を取り出そうとしたのは、第三作品集「死美人」と題された公演においてである。これはエドガー・アラン・ポーに捧げる気持で創ったものであるが、その舞踊内容はポーの文学作品とはまったく無関係であった。その公演において用いた音楽はシューベルトの「未完成交響曲」である。この曲を選んだのには、ひとつの理由があった。それは、「未完成交響曲」はイサドラ・ダンカン最後の公演で用いられた曲だったからであり、彼女との係りの中から生じた公演には、それが相応しいと思った。ナンシー国際演劇祭の公演も、この第三作品集とまったく同一線上に並ぶものであり、そのために私はラフマニノフ作曲の「ピアノ協奏曲第二番」を用意した。

この公演は十数年前になされた処女リサイタルの完全な裏返しであった。始まると同時に反感をおぼえた、とりわけフランス人の観客から席を立ち始めて退場した。何故なら、私が舞台上から、登場と共に、ドイツ語でドイツ・ロマン浪漫派の詩を絶叫したからである。動きながら、さまざまな予感だけが頭の中をサーチライトの如くに往来した。場内は退場する観客の足音でざわめき立っていた。私はいつそうのことすべての観客を追い払おうとして、エーテルの波紋をさらに拡げた。が、音楽から逸脱することはなか

Von der Phase der Einstudierung an verwarf ich vollkommen meine innere, individuelle Imagination und versuchte bei der Vorstellung, die die Gesammelten Werke Nr. III, „Tod einer schönen Frau“<sup>27</sup>, zum Thema hatte, rein aus der *Musik an sich* Bewegungsimpulse zu extrahieren. Das Stück hatte ich in der Stimmung kreiert, es Edgar Allen Poe zu widmen. Inhaltlich hatte es aber gar keine Beziehung zu seinen literarischen Werken. Für die Aufführung verwendeten wir Schuberts Symphonie „Die Unvollendete“. Es gab einen Grund für Auswahl dieser Symphonie. „Die Unvollendete“ wurde während Isadora Duncans letzter öffentlicher Aufführung gespielt. Da meine Darbietung durch meine Beziehung zu ihr entstand, hielt ich das für angemessen. Nun konnten einige Vorstellungen beim Internationalen Theater-festival in Nancy gleichrangig mit den „Gesammelten Werken III“ eingereiht werden, so bereitete ich dann doch das Klavierkonzert Nr. 2 von Rachmaninoff vor.

Verglichen mit meinem Erstlingswerk vor mehr als zehn Jahren, nahm diese Vorstellung eine komplett andere Wendung. Gleich zu Beginn bemerkte ich einen gewissen Widerstand. Vor allem die französischen Zuschauer fingen an, sich von ihren Plätzen zu erheben und den Raum zu verlassen. Grund dafür waren wohl die von mir von der Bühne herab in deutscher Sprache ausgerufenen deutschen romantischen Gedichte. Während ich mich bewegte, schwirrten so manche Vorahnungen wie Scheinwerfer in meinem Kopf herum. Durch den Lärm der aufbrechenden Zuschauer kam es zum Aufruhr. Ich versuchte also immer mehr, das gesamte Publikum fortzujagen und dazu die Ätherwellen zu vergrößern, wich jedoch nicht von der Musik ab.

---

27 KUROIWA Ruikô 黒岩涙香 (1862-1920) übersetzte Fortuné DU BOISGOBEYS *La vieillesse de Monsieur Lecoq* aus dem Jahr 1878 unter dem gleichnamigen Titel.



った。また自分の内面状態は、エーテル体が物質体から分離する淵にまで来ていたが、あえてそこから引きかえすことはしなかった。

したがって私にとってこの公演はひとつの決定的な意味を有していた。当時私は西独のシュトゥガルトに家族と共に住んでいたが、その年の夏、一時帰国して、東京の第一生命ホールで、「未完成交響曲」と「ピアノ協奏曲第二番」を再演した。けれども一度切れてしまった緒を再び元どうりに結びなおすことは、私の手には負えなかった。

私の個人的な舞台上の体験について、ここで述べることができるのは以上のこと位のものである。また、幸運にも、その間出会うことのできた人々については、今さらここに記す必要もないだろう。拙書『神々の黄昏』（現代思潮社刊）は、そのような人々との出会いの中から直接生れたものである。この書の目次には、次のような人々の名が散見される。――瀧口修造氏、稲垣足穂氏、三島由紀夫氏、澁澤龍彦氏、高橋巖氏、大野一雄氏、土方巽氏、加藤郁乎氏等々である。これらのうち、高橋巖氏は、天使館設立の頃、はじめて出会うことのできた人物である。また、澁澤龍彦氏は、天使館設立に至るまでの私の舞台に、はかり知れない程、大きな力を与えてくれた人物であった。とりわけ、もし、氏の翻訳による『マルキ・ド・サド選集』、あるいは美的評論集との出会いを持つ



Mein innerer Zustand erreichte abermals eine abgründige Trennung von Ätherischem und Stofflichem; ich war aber nicht beherzt genug, kehrt zu machen.

Folglich war dieser Auftritt für mich von entscheidender Bedeutung. Damals lebte ich mit meiner Familie in Stuttgart, in Westdeutschland, fuhr jedoch im Sommer kurzzeitig nach Japan und nahm an der Tokyoter Daiichi Seimei Hall die „Unvollendete“ sowie das „Klavierstück Nr. 2“ wieder auf. Doch eine einmal zerrissene Verbindung in ihren ursprünglichen Zustand zu bringen wollte mir nicht gelingen.

Berichte über meine persönlichen Bühnenerfahrungen finden an etwa dieser Stelle ihr Ende. Und es ist glücklicherweise wohl auch gar nicht notwendig, hier über diejenigen Menschen zu schreiben, denen ich mittlerweile begegnen konnte. „Zwielicht der Götter“ (*Kamigami no tasogare*, Verlag Gendai Shichô Sha) entstand unmittelbar aus solchen Begegnungen. Im Inhaltsverzeichnis des Werkes erscheinen die Namen beispielsweise folgender Personen: Takiguchi Shûzô, Inagaki Taruho, Mishima Yukio, Shibusawa Tatsuhiko, Takahashi Iwao, Ôno Kazuo, Hijikata Tatsumi und Katô Ikuya. Unter den Genannten war Takahashi Iwao der Erste, dem ich während der Gründungszeit des „Hauses der Engel“ begegnen konnte. Shibusawa Tatsuhiko war jemand, der mir bis zur Fertigstellung des Hauses der Engel unermesslich viel Kraft spendete. Angenommen, ich hätte nicht die Möglichkeit gehabt, auf seine Übersetzungen der „Ausgewählten Werke des Marquis de Sade“ oder seine Textsammlungen zur Kunstkritik zu stoßen, in welchem Ausmaß hätten meine Bühnenwerke wohl an Wert verloren!

ことができなかったとしたなら、その舞台はいか程にその水位が低下していたことであろうか。

ここで私の個人史的な舞踊から離れて、まったく別の視点に立ちたいと思う。それはある種の舞踊史的な体裁を呈したものである。そこにおいて、ヨーロッパの古典バレエ、イサドラ・ダンカンのディオニュソス舞踊、ドイツ表現派舞踊、日本のモダン・ダンス、そして土方巽氏の舞踊等について論じたいと思う。事柄に厳密にあたろうとするならば、すべてにおいてそうであるように、「天使館」というひとつの「集団を否定した集団」あるいは「組織を否定した組織」がなそうとした広義な意味での新しい舞踊運動の本質を考える場合においても、過去の文化の発展との関連を考えてみなければならない。ただ、舞踊という芸術が有する性格上、それらを単に舞踊の現象的側面に立って、その発展を考えることは、ここでさしたる意味を有するものでないと思う。それ故、次に、そうした時代時代における舞踊を支えた背後の霊的衝動のよなものの、意識の光をあてることによって、天使館設立に先立つ舞踊の地平を考えてみたい。何故なら、これらの舞踊の発展を、直接、「天使館」の舞踊運動と関連づけることはできないにしても、何らかの意味で、古典バレエからダンカン、表現派の舞踊を通して日本の現代舞踊に至る流れは、天使館設立の礎石になっているからである。

An dieser Stelle möchte ich mich von meiner persönlichen Tanzgeschichte entfernen und meinen Blick auf etwas ganz anderes richten – eine Darstellung tanzgeschichtlichen Formats. Hierfür möchte ich u. a. das Klassische Ballett Europas, Isadora Duncans Dionysische Tänze, den deutschen Expressionistischen Tanz, den Modernen Tanz in Japan und Hijikata Tatsumis Tanz erörtern. Um in diesen Angelegenheiten genau zu sein und um die Dinge so zu nehmen, wie sie sind, muss das „Haus der Engel“ als eine „Gruppierung, welche Gruppierungen verneint“, oder besser, eine „Institution, welche Institutionen verneint“ verstanden werden. In weiterer Bedeutung als ein Ort, an dem man über das Wesentliche der neuen tänzerischen Bewegung nachdenkt und wo auch über die Entwicklungen früherer Kulturen und unsere Verbindung zu ihnen nachgedacht werden muss. Indessen, den Charakter der Kunst des Tanzes bloß vom Aspekt seiner Erscheinung aus betrachtend über dessen Entwicklung nachzudenken, halte ich nicht für besonders ergiebig. Daher möchte ich im Folgenden durch eine Fokussierung auf die generationsweise auftretende *spirituelle Motivation*, die hinter dem Tanz liegt, über den Tanzhorizont, welcher der Gründung des „Hauses der Engel“ voranging, reflektieren. Denn, obschon man all die Entwicklungen des Tanzes nicht unmittelbar mit den Tanzaktivitäten im „Haus der Engel“ in Zusammenhang bringen kann, wurde in gewissem Sinne die Entwicklung vom Klassischen Tanz über Duncan und dem Ausdruckstanz bis hin zum zeitgenössischen Tanz Japans dessen Fundament.

## Kasai Akira 笠井 叡 Chronik

Am 25. November 1943 in der Präfektur Mie 三重 geboren, ältester Sohn von Kasai Torao 笠井寅雄 und Kasai Kimiko 笠井君子.

|         |  |
|---------|--|
| 1961-64 | Studium des Modernen Tanzes bei Eguchi Takaya 江口隆哉 und Miya Misako 宮操子 und des Klassischen Balletts bei Chiba Akinori 千葉昭則   |
| 1963    | Begegnung mit Ôno Kazuo 大野一雄 im Frühling des Jahres  |
| 1964    | Begegnung mit Hijikata Tatsumi 土方巽. Auftritte bei Vorstellungen des Ankoku Butô 暗黒舞踏 <sup>28</sup>   |
| 1966/08 | Debüt mit „Gekreuzigte Heilige Mutter [Maria]“ 磔刑聖母 ( <i>Takkei Seibo</i> ). Der Veröffentlichung folgten weitere Vorstellungen  |
| 1969/04 | Erstmals Preis der Gesellschaft der Tanzkritiker 批評家協会賞  |
| 1971/04 | Gründung des Tanzinstituts „Haus der Engel“ 天使館 ( <i>Tenshi Kan</i> )  |
| 1972/06 | Publikation von „Über Engel“ 天使論 ( <i>Tenshi ron</i> ) im Verlag Gendai Shichô Sha   |
| 1976/04 | Zum achten Mal Preis der Gesellschaft der [Tanz]kritiker 批評家協会賞  |
| 1977/01 | „Tanz des Heiligen Geistes“ 聖霊舞踏 ( <i>Seirei butô</i> ) im Verlag Gendai Shichô Sha  |
| 1979/03 | „Zwielicht der Götter“ 神々の黄昏 ( <i>Kamigami no tasogare</i> ) im Verlag Gendai Shichô Sha   |
| 1979/08 | Übersiedlung nach Deutschland<br>Im Oktober Eintritt ins Eurythmeum in Stuttgart   |
| 1983/07 | Abschluss Eurythmeum, Teilnahme an der Tanzgruppe  |
| 1985/04 | Rückkehr nach Japan. Neben Vorträgen zu Anthroposophie und mehrere Eurythmie-Aufführungen  |
| 1988/06 | Eurythmie-Aufführungen in Seoul  |
| 1989/10 | Aufführungen in Europa (Stuttgart, Dornach u. a.)  |
| 1991    | Gründung einer vierjährigen Schule am „Haus der Engel“ zur Ausbildung von Eurythmisten<br>Nachdem ich nach Deutschland gegangen war, meinte man, ich beträte künftig keine Tanzbühne mehr, nannte mich einen „Phantom-Tänzer“. Jedoch fand |
| 1994/01 | „Séraphîta“セラフィータ (Serafita) beim Publikum begeisterten Anklang<br>Zahlreiche Butô-Aufführungen folgten  |
| 1995/01 | Butô-Aufführungen in Deutschland,  |
| 06      | in San Francisco und   |
| 10      | in Seoul   |
| 1995/03 | Aufführung „Dornenkrone“ 茨の冠 ( <i>Ibara no kanmuri</i> ) mit ersten Absolventen der Eurythmie-Schule Haus der Engel (Deutschland, Tokyo, Kyushu)   |
| 1995/06 | Butô-Aufführungen in San Francisco. Im Oktober Aufführungen in Seoul   |
| 1996/03 | Nordamerika-Tour „Nijinskys Butô“ 舞踏のニジンスキー ( <i>Butô no Nijinsukî</i> ) wurde begeistert aufgenommen  |
| 09/10   | Südamerika-Tour  |

28 Als 暗黒舞踏 *ankoku butô* („Tanz der Finsternis“) bezeichnete HIJIKATA Tatsumi seine Choreografien. Siehe hierzu FRALEIGH und NAKAMURA, S. 7, 19, 23, 31.



|            |  |
|------------|--|
| 1997/05    | „Wird die Erde zum Mond...“ 地球が月になる時... ( <i>Chikyû ga tsuki ni naru toki...</i> ), Tokyo, Präfektur Niigata (Dezember)  |
| 1997/08    | Butô-Vorstellungen in San Francisco. Seitdem jährliche Vorstellungen neuer Werke   |
| 1998/04    | Eurythmie-Vorstellungen in Machida   |
| 1999/04    | Eurythmie-Vorstellungen in Shimokitazawa   |
| 2000/12    | „Legenda Aurea“ 黄金伝説 ( <i>Ôgon densetsu</i> ) in der Präfektur Fukuoka<br>Vorstellungen in Kokubunji, im Januar 2001   |
| 2001/04    | Nach sechs Jahren erste Solotanz-Vorstellung „Pollenrevolution“ 花粉革命 ( <i>Kafun kakumei</i> )  |
| 2002/04    | „Pollenrevolution“ als Debut in New York City aufgeführt   |
| 2002/03    | Aufführung „Fest der zwölf Sinne“ 十二感覚祭 ( <i>Jûni kankaku sai</i> ) der zweiten Absolventengruppe der Eurythmie-Schule „Haus der Engel“ in Tokyo und Sendai                              |
| 2002/10    | Choreographie zu „Milchstraßenprojekt“ 銀河計画 ( <i>Ginga keikaku</i> )<br>Duett mit Itô Kimu 伊藤キム  |
| 2002/12    | Vortrag „Zeit der Eurythmie“ オイリュトミーの時 ( <i>Oiryutomî no toki</i> )<br>Kulturstiftung für Bühnenkunst, Yokohama, Kanagawa 神奈川財団舞台<br>芸術講座 ( <i>Kanagawa Zaidan Butai Geijutsu Kôza</i> ) |
| 2003/01    | Solo-Vorstellung „Liebenswerter Jean Paul“ いとしいジャンポール ( <i>Itoshii Jan Pôru</i> )  |
| 08         | Choreographie von „Nobody Eve“ für die vier Tänzerinnen Yamada Setsuko 山田せつ子, Kisanuki Kuniko 木佐貫邦子, Petra Vermeersch und Alissa Cardone   |
| 09         | Aufführungen in Brasilien mit Ôno Yoshito 大野慶人   |
| 11         | „Pollenrevolution“, Aufführungen in Kyoto  |
| 11         | Theaterstück „AOI/KOMACHI“ (Tokyo; im Dezember in Kyoto)   |
| 2004/07    | Neue Werkschau in der Spiral-Hall in Planung   |
| 2004/09-10 | Tour durch acht nordamerikanische Städte in Planung  |
| 2005/02-03 | Artist-in-residence – Vorstellungen in Nagoya in Planung   |



### **Nachwort**

KASAI Akira, am 25. November 1943 im Regierungsbezirk Mie geboren, zählt zu den weltweit bekannten zeitgenössischen Choreografen und international aktiven Tänzern Japans. Seine öffentlichen Auftritte, Workshops und Vorträge tragen zur Vitalität der Tanzszene bei, und eine Vielzahl etablierter Künstler der jüngeren Generation wuchsen und wachsen unter seinem unmittelbaren Einfluss heran. Wer Kasai erlebt, wird Zeuge elementarer Existenz- bzw. Bewusstseinsstufen und beginnt, etwas über unsere wenig bewusste Verortung des Körpers im Universum zu erahnen. Kaum je bewegt sich ein Tänzer schneller und graziler oder lebt einen totalen Verfall so vor wie der siebzigjährige Kasai. Seine Kraft besteht in Konzentration und durchdringender, wahrhaftiger Hingabe. Kasais Tanz ist einer, der die Zeit verschiebt, der alles auf sich nimmt und wiedergibt, weit in Außen- und Innenwelten vordringt, Geschlechter vereint.

Kasais Hingabe drückt sich ebenso in seiner produktiven Textarbeit aus, von der ich ein Beispiel übermittle. Die vorliegende Schrift umfasst das erste Kapitel aus „Tanz der Zukunft“, nur einen kleinen Ausschnitt aus Kasais Œuvre. Ich erhielt den Text im Jahr 2006 von Kasai persönlich als Geschenk, als ich Student an seiner Ausbildungsstätte Tenshi Kan 天使館 („Haus der Engel“) in Tokyo war. Mir war es ein großes Anliegen, den Text zu lesen, ich verstand aber zu jener Zeit kein Japanisch. Dank Kasais guter Deutschkenntnisse und seiner Großzügigkeit - er unterbrach unzählige Male, um mir zu übersetzen - erreichte mich sein Unterricht auch damals nicht bloß visuell. Doch heute, Jahre später, bereitet es mir umso mehr Freude, etwas von *Senseis* Schriften zu lesen und mich an eine Übersetzung zu wagen.

„Tanz der Zukunft“ wurde im Jahr 2004 in einer seit 1967 auf tanzwissenschaftliche Texte spezialisierten Reihe von HASEGAWA Roku<sup>29</sup> des Verlags „Dance Work“ ダンスワーク herausgegeben. Wie der Autor im Vorwort erwähnt, verfasste er die Textsammlung bereits 1983, zu einer Zeit, als er sich schon sieben Jahre lang zu Studienzwecken in Deutschland aufhielt. Die Herausgabe der Texte erfolgte also zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung. „Tanz der Zukunft“ vereint prosaische und lyrische, philosophische und theoretische Betrachtungen sowie Erinnerungen an Begegnungen mit nahe stehenden Künstlern, Kasais wichtigstem Lehrer, ÔNO Kazuo 大野一雄 (1906-2010), sowie HIJIKATA Tatsumi 土方巽 (1928-1986). Ebenso viel Bedeutung für sein Verständnis tänzerischer Kreation misst er Isadora DUNCAN (1877-1927) bei, die von 1904 bis 1914 in Berlin-Grunewald eine Tanzschule unterhielt.

Die vorliegende Übersetzung soll zuvorderst ein Beispiel literarischen Schaffens in einer Sprache wiedergeben, die Kasai gut kennt. Im Vorwort weist er auf den „übersetzungsähnlichen Stil“ seines Texts und somit auf jene hybriden Räume hin, in denen Erfahrungen jenseits des Sprachlichen zu gradueller Unübersetzbarkeit führen. Diese Unbestimmtheit gibt immer wieder Anlass zu neuen thematischen Verknüpfungen und Diskussionen. Kasais Reflexionen zur Tanzgeschichte, zur Entstehung und Technik des Klassischen und des Modernen Balletts sowie zu eigenen Tanzschöpfungen tragen zum Verständnis dieser faszinierenden Persönlichkeit bei. Verweise auf Gerhard ZACHARIAS und Akim Lwowitsch WOLYNSKI, Rudolf STEINER, Marquis DE SADE, SHIBUSAWA Tatsuhiko und die Sâmkhya-Philosophie bilden zudem ein komplexes Ideenfeld, welches weitere Vertiefung veranlasst.

Kasais Vater, Richter am Obersten Gerichtshof in Sapporo, kam zu Tode, als Akira zehn Jahre alt war. Seine Mutter spielte die Kirchenorgel. Sie besaß die Sensibilität, das tänzerische Talent ihres Sohnes zu erkennen und zu fördern. Akira erhielt Unterricht in Klassischem und in Modernem Tanz, absolvierte auch ein Studium der Wirtschaftswissenschaften an der Meiji-Universität in Tokyo. In den 1960er Jahren traf Kasai auf Hijikata Tatsumi und Ôno Kazuo, die Begründer des Butô. Durch sie wurde er mit der literarischen und bildnerischen Avantgarde bekannt und veranstaltete bald erste Solovorstellungen. Im Jahr 1971 errichtete er neben seinem Wohnhaus im westlichen Tokyo das *Tenshi Kan*. Von 1979 an lebte er mit seiner Frau Hisako und ihren drei Söhnen acht Jahre lang (mit Unterbrechungen) in Stuttgart, wo er u. a. im Jahr 1983 das Eurythmeum unter der Leitung von Else KLINK absolvierte.

---

29 HASEGAWA Roku. 長谷川六. Tänzerin, Choreografin, Kritikerin und Essayistin. Verfasserin von Beiträgen u. a. für *Asahi shinbun* 朝日新聞 „[Tages]zeitung Morgensonne“ und für die Wochenzeitschrift *Asahi jânaru* 朝日ジャーナル. 1988 Stipendiatin des Asian Art Council (AAC); 1999 Stipendium des Kultusministeriums für Recherchen zur tänzerischen Erziehung und Bildung in Europa.

Nach vierzehnjährigem Rückzug von der Bühne setzte er seine Tätigkeit als Tänzer und Choreograf fort. Aktuelle Auftritte, z. B. mit dem Pianisten TAKAHASHI Yûji 高橋悠治 oder MARO Akaji 磨赤兒, dem Begründer der Tanzgruppe Dairakuda Kan 大駱駝館 („Haus der großen Kamele“), werden von der japanischen und internationalen Presse aufmerksam verfolgt<sup>30</sup>. Die Parlamentsbibliothek in Tokyo registriert für den Zeitraum 1969 bis 2012 insgesamt 54 Monographien und Artikel des Autors Kasai. Schon die Menge der publizierten Texte ist im Vergleich zu den meisten Tanzschaffenden bemerkenswert. Gegenwärtig setzt er sich im Stück *Hayasurahime* 速佐須良比売 mit Gottheiten der ältesten Mythensammlung, *Kojiki* 古事記 „Aufzeichnungen von Begebenheiten aus alter Zeit“ (712), auseinander<sup>31</sup>.

Das Wort *butô* 舞踏 setzt sich aus 舞 (*bu*) „tanzen“ und 踏 (*tô*) „schreiten“, „stampfen“ zusammen. Sein Aufkommen kann als Reaktion gegen Industrialisierung und Verwestlichung inmitten des chaotischen Klimas der Nachkriegszeit verstanden werden<sup>32</sup>. Die damaligen Akteure befreiten sich von konventionellen Schönheitsidealen und westlichen Formen, fanden aber in diesen ebenso Inspiration, etwa im deutschen Ausdruckstanz, im Surrealismus oder in Antonin Artauds Theater der Grausamkeit. Ôno Kazuos Sohn Yoshito trat 1959 als Jugendlicher in Hijikatas Stück *Kinjiki* 禁色 („Verbotene Farben“)<sup>33</sup> auf, das als erstes Butô-Tanzstück gilt. Aufgrund der Darstellungen homoerotischen Begehrens und der Tötung eines Huhns auf der Bühne sorgte es für einen Skandal. Während Ôno Kazuo einen spirituellen, poetischen Stil hervorbrachte, schuf Hijikata sein protestreiches *Ankoku butô* 暗黒舞踏 („Tanz der Dunkelheit“). Kasai geht mit einer Verbindung von Eurythmie und seinen selbst entwickelten Methoden einen eigenen Weg.

30 Vgl. Kasai im Interview mit dem Tanzkritiker ISHII Tatsuro in englischer Übersetzung: [www.performingarts.jp/E/art\\_interview/1301/1.html](http://www.performingarts.jp/E/art_interview/1301/1.html).

31 Zu aktuellen Aufführungen siehe Kasais Homepage: [www.akirakasai.com/jp](http://www.akirakasai.com/jp).

32 Zu einer ausführlichen Begriffserklärung und zur Entwicklung des Butô-Tanzes siehe SCHWELLINGER, S. 14ff.

33 *Kinjiki* basiert auf dem gleichnamigen Roman von MISHIMA Yukio aus dem Jahr 1951.



## Literatur

- BLAKELEY-KLEIN, Susan. *Ankoku Butô. The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Ithaca, New York: East Asia Program Cornell University 1988.
- BURLEY, Mikel. *Classical Sâmkhya and Yoga. An Indian Metaphysics of Experience*, London: Routledge 2007.
- DUNCAN, Isadora. *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future). Eine Vorlesung*, Übersetzt und eingeleitet von Karl FEDERN, Leipzig: Eugen Diederichs 1903.
- FRALEIGH, Sondra, NAKAMURA, Tamah. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, London, New York: Routledge 2006.
- HAERDTER, Michael, SUMI, Kawai (Hg.). *Butoh - Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Berlin: Alexander-Verlag 1988.
- KUNIYOSHI, Kazuko. „Vom Ankoku-Butoh zum Contemporary Dance. Methode und Technik“, in: *Theater in Japan*, HIRATA Eiichirô und Hans-Thies LEHMANN (Hg.): *Recherchen 64*, Berlin: Theater der Zeit 2009.
- OHNO, Kazuo, OHNO, Yoshito. *Kazuo Ohno's World from Without and Within*, Translated by John BARRETT, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 2004.
- SCHWELLINGER, Lucia. *Die Entstehung des Butoh. Voraussetzungen und Techniken der Bewegungsgestaltung bei Hijikata Tatsumi und Ôno Kazuo*, München: Iudicium 1998.
- WOLYNSKI, Akim Lwowitsch. *Buch des Jubels. Ein Beitrag zur Ästhetik des Tanzes*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel-Verlag 1992.
- ZACHARIAS, Gerhard. *Ballett – Gestalt und Wesen. Die Symbolsprache im europäischen Schautanz der Neuzeit*, Köln: DuMont Schauberg-Verlag 1962.



### **Der Übersetzer**

Ich wurde 1974 in Wien geboren. Eine Ausbildung in Klassischem Ballett neben dem Schulunterricht gab mir die Möglichkeit, Modernen Tanz an der Hochschule für Musik in Rotterdam zu studieren und später als Bühnentänzer zu arbeiten. Die Begegnung mit dem Choreografen Kasai Akira im Jahr 2005 führte zu einem Engagement für das Stück *Shinkirô* 蜃気楼 („Luftspiegelung“), welches in Berlin (Haus der Kulturen der Welt) und in Japan (Setagaya Public Theater, Tokyo; Ai-Hall, Itami) gastierte. Ein knappes Jahr später folgte ich Kasai nach Tokio an sein Tanzinstitut Tenshi Kan 天使館 („Haus der Engel“) und absolvierte dort ein einjähriges Fortbildungsprogramm im Butô. Zurück in Berlin erfolgte zum Wintersemester 2008 die Aufnahme des Bachelorstudiengangs Japanologie an der Humboldt-Universität. Herrn Prof. Klaus Kracht möchte ich für seine großzügige Unterstützung während des Studiums und für diese Veröffentlichung von Herzen danken. Der geplante Abschluss des Masterstudiengangs Japanologie an der Freien Universität Berlin ist im Herbst 2015.

Daniel Yamada

## KLEINE REIHE

Herausgegeben für die Mori-Ôgai-Gedenkstätte  
der Humboldt-Universität zu Berlin  
von Klaus Kracht

Heft 1: HARTMANN, Rudolf: *Japanische Studenten an der Berliner Universität, 1870 – 1914*, 1. Auflage 1997, 2. überarbeitete und ergänzte Auflage 2000, 93 S.

Heft 2: MORI Ôgai: *Das Perlenkästchen und zwei mit Namen Urashima*. Aus dem Japanischen von Rosa Wunner, 1997, 41 S. (zweisprachig).

Heft 3: YAMADA Yôji, MOMOI Akira: *Tagebuch eines Angelnarren. Drehbuch*. Aus dem Japanischen von Michael Kenji Lerch, 1998, 58 S.

Heft 4: MURAKAMI Haruki: *Norwegian Wood. Zweites Kapitel*. Aus dem Japanischen von Michael Schmidt, 1998, 59 S. (zweisprachig).

Heft 5: SATÔ Satoru: *Ein kleines Land, das niemand kennt. Zweites Kapitel*. Aus dem Japanischen von Susanne Schmidt, 76 S. (zweisprachig).

Heft 6: EDOGAWA Rampo: *Die Spiegelhöhle*. Aus dem Japanischen von Silke Bock, 1998, 53 S. (zweisprachig).

Heft 7: IKKYÛ Sôjun: *Aufzeichnungen aus dem Traumgemach (und andere Gedichte des japanischen Zen-Meisters "Verrückte Wolke" alias "Eine Pause")*. Aus dem Chinesischen (Kanbun) übersetzt und annotiert von Raffael Keller, 1998, 42 S. (zweisprachig).

Heft 8: MURAKAMI Haruki: *Schafmanns Weihnacht*. Aus dem Japanischen von Christiane von Wedel, 1998, 77 S. (zweisprachig).

Heft 9: KINOSHITA Keisuke: *Vierundzwanzig Augen. Drehbuch nach dem gleichnamigen Roman von Tsuboi Sakae*. Aus dem Japanischen von Mailin Paasha, 1999, 91 S.

Heft 10: FUJIKO FUJIO: *Doraemon – Ein japanischer Comic-Held. Zwei Geschichten*. Aus dem Japanischen von Karin Nawrocki, 1999, 37 S. (zweisprachig).

Heft 11: TOGAERI Chizuko, FUJIWARA Ryôji: *Ratschläge für die Eisanbahnung in Japan. Comic*. Aus dem Japanischen von Maiko Gundermann, 1999, 35 S. (zweisprachig).

Heft 12: SAEKI Kayono: *Der purpurfarbene Bergkamm. Erste Geschichte*. Aus dem Japanischen von Karin Nawrocki, 2000, v, 118 S. (zweisprachig).

Heft 13: WADA Natto: *Die Birmaharfe. Drehbuch nach dem gleichnamigen Roman von Takeyama Michio*. Aus dem Japanischen von Michael Hager, 2000, 66 S.

Heft 14: KUROSAWA Akira: *Ein Deutscher im Darumaji-Tempel. Drehbuch nach einem Essay von Urano Yoshio*. Aus dem Japanischen von Valeria Soddu, 2000, 71 S.

Heft 15: SEN Sôshi: *Einführung in die Teezeremonie. Comic. Erstes Kapitel*. Aus dem Japanischen von Christian Dunkel, 2001, 89 S.

Heft 16: TSUJI Hitonari: *Wunder. Auszug*. Aus dem Japanischen von Nicole Keusch, 2001, 35 S. (zweisprachig).

Heft 17: SUGA Atsuko: *Männer, die durch den Regen laufen*. Aus dem Japanischen von Asai Shôko, 2001, 31 S. (zweisprachig).

Heft 18: SATÔ Haruo: *Das Haus des spanischen Hundes. Eine Geschichte für Menschen, die gerne träumen*. Aus dem Japanischen von Jan Polivka, 2001, 25 S. (zweisprachig).

Heft 19: TERAYAMA Shûji, TANIKAWA Shuntarô: *Videobrief. Dialogtext*. Aus dem Japanischen von Simone Härer, Nadine Stutterheim und Christiane von Wedel, 2002, 65 S. (zweisprachig).

Heft 20: HARADA Munenori: *Fast Erwachsen. Roman. Kapitel 1 bis 6*. Aus dem Japanischen von Michael Schmidt, 2002, 113 S. (zweisprachig).

Heft 21: YAMAGUCHI Seison: *Berlin im Frühling 1937. Tagebuch. 1. April – 9. Juni*. Aus dem Japanischen von Tanja Schwanhäuser, 2002, 63 S.

Heft 22: HARTMANN, Rudolf: *Japanische Studenten an der Berliner Universität, 1920 – 1945*, 2003, 204 S.

Heft 23: *So verbeugen Sie sich richtig. Anmerkungen zur japanischen Etikette*. Ausgewählt und aus dem Japanischen übersetzt von Nobunaga Reiko, 2003, 29 S.

Heft 24: WATTENBERG, Ulrich: *Japanische Bücher, Buchliebhaber und Bibliotheken. Ein Streifzug durch die Geschichte*, 2003, 48 S.



Heft 25: ENDÔ Shûsaku: *Grüne Früchte. Erzählung.* Aus dem Japanischen von Nadine Stutterheim, 2003, 35 S. (zweisprachig).

Heft 26: MORI Mari: *Vaters Hut. Auszüge.* Aus dem Japanischen von Melanie Kohli, 2003, 40 S. (zweisprachig).

Heft 27: OGAWA Mariko: *Robert Koch's 74 Days in Japan*, 2003, 31 S.

Heft 28: OGATA Issei: *Parkplatz. Ein-Mann-Theaterstück.* Aus dem Japanischen von David Schalg, 2003, 32 S. (zweisprachig).

Heft 29: SAI Yôichi & CHÖNG Ũi-sin: *Wo der Mond steht. Drehbuch.* Aus dem Japanischen von Carolin Dunkel, 2004, 59 S.

Heft 30: KITANO Takeshi: *Kids Return. Drehbuch.* Aus dem Japanischen von Katrin Basalla, 2004, 58 S.

Heft 31: Rebekka RADKE: *"Nacht durchwachen" (tsuya). Ein modernes japanisches Trauerritual*, 2004, 56 S.

Heft 32: MORI Ôgai: *Schluckauf.* Aus dem Japanischen von Karsten Krauskopf, 2005, 35 S. (zweisprachig).

Heft 33: MORI Otto: *Vaters Bildnis. Erinnerungen.* Aus dem Japanischen von Nicole Keusch, 2005, 47 S. (zweisprachig).

Heft 34: Susanne KLIEN: *An Index to Mori Ôgai's German Diary*, 2005, 43 S.

Heft 35: KINOSHITA Keisuke: *Carmen kehrt heim. Drehbuch.* Aus dem Japanischen von Sabine Hänsgen, 2005, 49 S.

Heft 36: MORI Ôgai: *So spielerisch leicht. Erzählung.* Aus dem Japanischen von Eva Schönfeld, 2005, 45 S. (zweisprachig).

Heft 37: SAITO Yukinari; HASEGAWA Settan: *Die Wunderquelle von Toda. Von glückbringenden Trinken und glänzenden Teekesseln. Drei Szenen aus den "Bildtafeln berühmter Orte Edos" (Edo meisho zue).* Aus dem Japanischen von André Linnepe, 2005, 49 S. (zweisprachig).

Heft 38: NAKAGAMI Kenji: *Geschichten aus dem Land der Bäume, Land der Wurzeln. Auszüge.* Aus dem Japanischen von Hans Heid, 2006, 45 S. (zweisprachig).

Heft 39: *Gesellschaft. Ein japanisches Geschichtslehrbuch für die 6. Klasse der Grundschule. Vierter Abschnitt: Vom Mandschurischen Zwischenfall (1931) bis zur Gegenwart.* Aus dem Japanischen von David Baumgart, 2006, 64 S. (zweisprachig).

Heft 40: HIJIKATA Tatsumi: *From Being Jealous of a Dog's Vein*. Aus dem Japanischen von Elena Polzer, 2006, 61 S. (zweisprachig).

Heft 41: YANAGI Sôetsu: *Die Schönheit des Kunsthandwerks. Auszüge*. Aus dem Japanischen von Nakagawa Asayo, 2007, 47 S. (zweisprachig).

Heft 42: FUKUNAGA Takehiko: *Dunkle Seiten. Erzählung*. Aus dem Japanischen von Tsukie Kaori, 2007, 63 S. (zweisprachig).

Heft 43: HAYASHI Tatsuo: *Der Botanische Garten. Essay*. Aus dem Japanischen von Nozaki Yasuo, 2008, 32 S. (zweisprachig).

Heft 44: FUKUZAWA Yukichi: *Kleider, Speisen und Wohnen im Westen*. Aus dem Japanischen von Yvonne Guckelsberger, 2008, 51 S. (zweisprachig).

Heft 45: Anja HANKEL: *\*Siebte Nacht (o-shichiya). Zeremonielle Namensgebung in Japan*. 2008, 53 S.

Heft 46: SATÔ Haruo: *Blasse Leidenschaft. Erzählung*. Aus dem Japanischen von Saskia Sellnau, 2008, 44 S. (zweisprachig).

Heft 47: Japanisches Kultusministerium: *Gute Kinder I. Lehrbuch für Moralkunde im ersten Jahr der Grundschule, 1941*. Aus dem Japanischen von Ricardo Fortunato, 2008, 50 S. (zweisprachig).

Heft 48: SAKURA Momoko: *In besten Händen. Auszüge*. Aus dem Japanischen von Anne Klink, Berlin: 2009, 56 S. (zweisprachig).

Heft 49: ISHIHARA Shintarô, FURUKAWA Takumi: *Sonnensaison. Drehbuch*. Aus dem Japanischen von Felix Milkereit, 2009, 45 S.

Heft 50: KULTUSMINISTERIUM: *Singt alle mit! Liederheft für das erste Schuljahr, 1932*. Aus dem Japanischen von Tabea Kauf. Klavier (CD): Lena von Billerbeck, 2010, 60 S. (zweisprachig).

Heft 51: *Japanische Hochzeitskleidung. Weisungen eines Anstandsbuchs für den schönsten Tag*. Aus dem Japanischen von Lydia Schauß, 2010, 34 S. (zweisprachig).

Heft 52: MORI Mari: *Zur Eröffnung des Berliner Mori-Ôgai-Gedenkzimmers, Oktober 1984*. Aus dem Japanischen von Nikolai Baumeister, 2010, 28 S. (zweisprachig).

Heft 53: SHIRAIWA Gen: *Producing Nobuta. Roman. Auszug*. Aus dem Japanischen von Kathrin Müller, Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2011, 48 S. (zweisprachig).

Heft 54: TAGAWA Suihō: *Norakuro. Manga*. Aus dem Japanischen von Karin Nagao, Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2011, 54 S. (zweisprachig).

Heft 55: MORI Mari: *Christmas Party*. Aus dem Japanischen von Dmitry Kartava, Berlin: Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2011, 58 S. (zweisprachig).

Heft 56: ABE Kôbô: *Kicchu, Kucchu, Kecchu. Hörspiel für Kinder. Auszug*. Aus dem Japanischen von Eva Stöcker, Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2012, 48 S. (zweisprachig).

Heft 57: *Hechima macht schön! Frauenbilder japanischer Kosmetikwerbung, 1925–35*. Aus dem Japanischen von Federica Loddo, Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2012, 48 S. (zweisprachig).

Heft 58: *Aus der Tube – Die Zahnpasta mit dem Löwen! LION-Werbung in der Kinderzeitschrift Roter Vogel, 1929–24*. Aus dem Japanischen von Maria Knofe, Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2012, 31 S. (zweisprachig).

Heft 59: MORI Rintarô: *Hühner. Erzählung*. Aus dem Japanischen von Yui Deschler, Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2013, 60 S. (zweisprachig).

Heft 60: Kobori Annu: *Vater an seinem Lebensabend*. Aus dem Japanischen von Kathrin Wosnik, Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2013, 78 S. (zweisprachig).

Heft 61: NIIMI Nankichi: *Füchselein Gon – Die rote Kerze - Der Streuner*. Aus dem Japanischen von Christoph Zeller, Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2014, 48 S. (zweisprachig).

# IZUMI

QUELLEN, STUDIEN UND MATERIALIEN ZUR KULTUR JAPANS

Herausgegeben von Klaus Kracht

Band 1

**Yamaga Sokô's "Kompendium der Weisenlehre"** (*Seikyô yôroku*)

Ein Wörterbuch des neoklassischen Konfuzianismus im Japan des 17. Jahrhunderts. Übersetzt, annotiert und eingeleitet von Gerhard Leinss  
1989. VII, 118 Seiten, 1 Abb.  
(ISBN 978-3-447-02966-7), br. € 34,–

Band 2

Gerhard Leinss

**Japanische Anthropologie**

Die Natur des Menschen in der konfuzianischen Neoklassik am Anfang des 18. Jahrhunderts. Jinsai und Sorai  
1995. X, 302 Seiten  
(ISBN 978-3-447-03781-5), br. € 78,–

Band 3

**Motoori Norinaga's The Two Shrines of Ise**

An Essay of Split Bamboo (*Ise Nikû Sakitake no Ben*) Translated, annotated and introduced by Mark Teeuwen  
1995. VII, 165 Seiten, 91 Faksimiles  
(ISBN 978-3-447-03626-9), br. € 44,–

Band 4

Michael Kinski

**Knochen des Weges**

Katayama Kenzan als Vertreter des eklektischen Konfuzianismus im Japan des 18. Jahrhunderts  
1996. XIII, 455 Seiten, 132 Faksimiles  
(ISBN 978-3-447-03680-1), br. € 78,–

Band 5

Olof G. Lidin

**Ogyû Sorai's Discourse on Government (Seidan)**

An Annotated Translation  
1999. XIV, 368 Seiten, 2 Abb.  
(ISBN 978-3-447-04075-4), br. € 54,–

Band 6

**Japanese Thought in the Tokugawa Era**

A Bibliography of Western-Language Materials

Compiled and edited by Klaus Kracht  
2000. 426 Seiten  
(ISBN 978-3-447-04307-5), br. € 48,–

Band 7

**Grundriß der Japanologie**

Herausgegeben von Klaus Kracht und Markus Rüttermann

2001. VII, 650 Seiten  
(ISBN 978-3-447-04371-7), br. € 29,–  
Beiträge von: Peter Ackermann, Klaus Antoni, Hans A. Dettmer, Franziska Ehmcke, Hilaria Gössmann, Michael Kinski, Klaus Kracht, Joseph Kreiner, Johannes Laube, Sepp Linhardt, Michiko Mae, Ekkehard May, Klaus Müller, Nelly Naumann, Erich Pauer, Manfred Pohl, Markus Rüttermann, Wolfgang Schamoni, Roland Schneider, Stanca Scholz-Cionka, Carl Steenstrup, Hartmut Walravens

Band 8

Markus Rüttermann

**Unbefangenheit**

Keichûs Beitrag zur Wissenschaftstheorie im frühneuzeitlichen Japan  
2000. 199 Seiten, 1 Abb.  
(ISBN 978-3-447-04268-0), br. € 64,–

Band 9

Heidi Buck-Albulet

**Emotion und Ästhetik**

Das "Ashiwake obune" – eine Waka-Poetik des jungen Motoori Norinaga im Kontext dichtungstheoretischer Diskurse des frühneuzeitlichen Japan  
2005. XII, 409 Seiten, 3 Abb.  
(ISBN 978-3-447-05150-7), br. € 52,–

HARRASSOWITZ VERLAG • WIESBADEN

E-Mail: [verlag@harrassowitz.de](mailto:verlag@harrassowitz.de) • Internet: [www.harrassowitz.de](http://www.harrassowitz.de)



## IZUMI

### QUELLEN, STUDIEN UND MATERIALIEN ZUR KULTUR JAPANS

Band 10

**Mori Ôgai**

A Bibliography of Western-Language  
Materials

Compiled by Harald Salomon

Incorporating the findings of Rosa Wunner  
in *Japonica Humboldtiana* 2 (1998)  
2008. 178 Seiten, 1 Abb.

(ISBN 978-3-447-05804-9), br. € 58,–

Band 11

Klaus Kracht, Katsumi Tateno-Kracht  
**Ôgais "Noël"**

Mittwinterliches aus dem Leben  
des Hauses Mori und des  
Burgstädtchens Tsuwano –  
jenseits der idyllischen Stille

2011. 885 Seiten

(ISBN 978-3-447-05843-8), € 78,–

Band 12

Harald Salomon

**Views of the Dark Valley**

Japanese Cinema and the Culture  
of Nationalism, 1937–1945

2011. VIII, 474 Seiten

(ISBN 978-3-447-06245-9), € 64,–

Band 13

Michael Kinski

**"Riten" beginnen bei "Essen und Trinken"**  
**Entwicklung und Bedeutung von Etikette-**  
**vorschriften im Japan der Edo-Zeit am**  
**Beispiel der Tischsitten**

2013. XIX, 600 Seiten

(ISBN 978-3-447-06887-1), € 128,00

Die Frage nach der ethischen Ausformung  
der Person und der Gestaltung des Gemein-  
wesens ist für den Konfuzianismus im Japan  
der Frühen Neuzeit von zentraler Bedeutung.  
Zu ihrer Beantwortung diente vielen Ge-  
lehrten der Zeit das Konzept der „Riten“ als  
Mittlerinstanz zwischen ethisch anspruchs-  
voller Lebensbewältigung und konventio-  
neller Sittlichkeit. Auffällig ist jedoch die  
Abwesenheit konkreter lebensweltlicher  
Anweisungen. Diese Lücke schließt die  
Etiketteliteratur mit ihren praktischen Ord-

nungsentwürfen, die auf der Basis einer Nor-  
mierung des sozialen Verkehrs das konfuzia-  
nische Gesellschaftskonzept transportieren.  
Michael Kinski weist dem Zeitraum zwischen  
1500 und 1868 eine entscheidende Rolle für  
die Herausbildung eines Typs von Norm-  
schrift zu, der für den weiteren Werdegang  
des Genres nach der sogenannten Landesöff-  
nung prägend wurde. Anschauliche Beispiele  
für zwei Teilbereiche der Essetikette - die  
Reihenfolge, in der die Speisen zu verzeh-  
ren sind, und die Kontrolle, der bestimmte  
Äußerungen des Körpers unterzogen werden  
- machen deutlich, dass im Untersuchungs-  
zeitraum ein qualitativer Wandel zu beo-  
bachten ist, innerhalb dessen sich ein Kanon  
von Höflichkeitsregeln für die harmonische  
Regulierung der Sozialbeziehungen allge-  
mein ausbildete. Der Autor beschreibt diese  
Entwicklung als Prozess der Standardisierung  
und Verallgemeinerung von Verhaltensanwei-  
sungen, in dessen Verlauf Etiketteregeln eine  
Allgemeingültigkeit beanspruchen, die über  
die durch Statusgrenzen bedingte Fragmenta-  
risierung früherer Normschriften hinausgeht.

Band 14.1–3

Markus Rüttermann

**Schreib-Riten (*shorei* 書礼)**

**Untersuchungen zur Geschich-**  
**te der japanischen Briefetikette**

Band 1: Theorie und Überlieferung, Band

2: Rhetorik, Band 3: Nonverbalität und  
Intermedialität

2011. XXXXVIII, 1693 Seiten, 1 CD

(ISBN 978-3-447-06531-3), € 198,00

HARRASSOWITZ VERLAG • WIESBADEN

E-Mail: [verlag@harrassowitz.de](mailto:verlag@harrassowitz.de) • Internet: [www.harrassowitz.de](http://www.harrassowitz.de)